Colecţia ’80 este coordonată de Gheorghe Crăciun.
Editura Paralela 45
Director general: Călin Vlasie Director editorial: Mircea Martin Redactor-şef: Gheorghe Crăciun
Culegere computerizată: Adriana Căprar
Corectură: autoarea
Tehnoredactare: Cristina Mihart
Coperta colecţiei: Done Stan
Prepress: Viorel Mihart
© Copyright Editura *Paralela 4*5, 2002 ISBN 973 – 593 – 767-O
Diana Adamek
Transilvania şi verile cu polen.
Clujul literar în anii ’90

Dedic această carte amintirii părinţilor mei, *Maria şi Alexandru Adamek*

Precizări

Trebuie să o spun de la bun început: paginile însumate în acest volum nu au pretenţia să se închege într-o microistorie literară. Ele sunt doar expresia activităţii de cronicar literar pe care am exersat-o la revista „Tribuna” în principal, dar şi în spaţiul altor publicaţii transilvane, timp de aproape un deceniu. De aceea m-am oprit la gestul acestui decupaj pe care îl schiţează cartea de faţă: am încercat să propun desenul unui spaţiu, cel clujean, cu protagoniştii care i-au conferit specificul, garantându-i în continuare personalitatea. Numele invocate sunt în număr de 44. Pentru că, inevitabil, cadrul rămânea deschis, făcându-se vinovat de trădări şi uitări, am profitat de simetria numărului şi am oprit firul comentariului aici. Am ales apoi un interval în timp ce mi se pare a fi cu totul semnificativ în mişcarea literară românească a sfârşitului de mileniu, anume anii ’90, marcaţi de entuziasmul, efervescenţa, deschiderile, dar şi de deruta şi tensiunea care le-au însoţit.

Nu numesc autorii pe care i-am omis din sumarul acestei cărţi, pentru că nu aş face decât să deschid o altă pagină în spatele celei de faţă, în care să regret absenţele. Ele se datorează nu doar jocului imprevizibil al conjuncturilor, ci şi subiectivismului şi infidelităţilor inerente exerciţiului şi ceasurilor presante ale cronicii literare. Încă o precizare: nu mi-am propus portrete de autor cu dezvoltări largi şi tratări exhaustive, ci semnalări ale prezenţei lor pe scena literară, cu

inspectări ale unui singur sau cel mult două volume. Uneori s-a întâmplat chiar să vorbesc despre un autor într-o ipostază mai puţin proprie lui: există astfel poeţi comentaţi cu un volum de critică, prozatori cu jurnale de călătorie, critici în ipostaza istoricului literar. Dar toate acestea pot fi corectate oricând, altă dată şi de altcineva.

I

Biografia ideii de literatură

Spectaculos prin deschidere şi orchestrala amplă şi sever în cadraje şi tăietura detaliului, acest volum 6, ultimul din seria *Biografiei ideii de literatură**, realizează una dintre cele mai ferme sinteze consacrate problemei definiţiei literaturii, teritoriu cu o geografie complexă şi o dinamică nervoasă, nu rareori paradoxală. Cel dintâi merit al acestui demers constă în siguranţa cu care, într-un peisaj sinuos şi controversat, Adrian Marino descoperă repere, reface liniamente şi fixează şarpante, întreaga sa cercetare venind să răspundă astfel unui imperativ major, anume acela de construcţie. Unghiuri şi paliere, texturi şi profile se întâlnesc într-o structură solidă, echilibrată. Prezidează aici aceleaşi legi ale proporţiei şi distribuţie calmă a accentelor despre *c-\te* autorul vorbeşte de altfel atunci când face distincţia între arcanele minore, supuse accidentalului şi secvenţei, şi cele majore ale culturii române. Pentru că, spune Adrian Marino, „o cultură numai de culegeri şi fragmente – oricât de bine scrise – este şi rămâne, orice s-ar spune, o cultură minoră. O cultură română

— Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 6, Editura Dacia Cluj-Napoca, 2000.

majoră, bine articulată şi fundamentată, realizează un echilibru între imagine şi idee, tot şi parte, fragment'şi sinteză, actualitate şi perenitate, cu accentul pus pe construcţia rezistentă. *Biografia* încearcă, în felul său, să răspundă tocmai unei astfel de exigenţe".

Respingerea tuşei impresioniste şi a vechilor sale marote, de la arsenalul „exclusiv beletristic (portrete, parafraze evocatoare, formule fericite, imagini critice)", la scenografii excesiv şi ostentativ „sugestive", nu implică însă, în cazul lui Adrian Marino, şi refuzul accentelor temperamentale. Atât doar că ele ţin întotdeauna de ortografia (în sensul recunoaşterii unui sistem) şi niciodată de caligrafia ideii. Pactul afectiv e şi unul cultural, sau mai exact în primul rând unul cultural, manifestat la nivelul structurilor de profunzime şi

direct dependent de imperativul şi vocaţia construcţiei. Un exemplu îl oferă recuperarea declarată a unui „model paşoptist, ce înseamnă, dincolo de suflul accelerat, entuziasm şi pasiune, tenacitate, constanţă, spirit sistemic, conştiinţă şi responsabilitate a pionieratului: „Starea de spirit care animă această întreprindere – în felul ei insolită în culturanoastră – este a începutului de tip paşoptist. Suntem, păstrând toate proporţiile, în tradiţia paşoptiştilor entuziaşti, a oamenilor începutului de drum în toate direcţiile, a pionierilor culturali. (…) Exemplul lor a fost şi rămâne însă, în esenţă, capital. Ei au adus un suflu şi o voinţă extraordinară de a începe pe un teren practic gol şi în toate domeniile. De a construi o nouă cultură şi o nouă ţară. Într-un spirit adesea mesianic. Nu ferit de excese bombastico-romantice. Elan fundamental şi creator totuşi, esenţial în orice operă de pionierat. Ea este imposibil de realizat fără entuziasm şi pasiune. Fără devotament şi putere de sacrificiu. Fără muncă tenace, continuă şi sistemică. Fără convingerea absolută în rolul precursor şi militant al ideilor. Accidentele şi obstacolele istoriei noastre, inclusiv culturale – şi mai ales o lungă noapte totalitară – ne pun în situaţia de a începe sau de a reîncepe mereu. De a relua permanent, de la capăt, toate eforturile".

Cel de-al doilea „model" activ al acestui demers este cel intrinsec al ideii de literatură, cercetătorul demonstrând recurenţa, chiar dacă adesea camuflată, a unor invariante teoretico-literare deconspirate, inventariate şi relaţionate în cadrul amplu al unui demers simultan informativ şi constitutiv formativ. O posibilă viitoare istorie a ideii de literatură îşi va găsi fără îndoială aici o bună parte din liniile de configuraţie şi eşafodajul bibliografic, aparatul de referinţe pe care Adrian Marino îl prezintă în final fiind ca de fiecare dată impresionant atât prin amplitudine, cât şi prin perfecta coerenţă şi geometria în mişcare a montajului.

Că exigenţele (logice) sunt permanente şi universale e un fapt asupra căruia cercetătorul atrage de altfel de la bun început atenţia deconspirând prezenţa şi viabilitatea stilului „clasic" în abordarea problemei definiţiei literaturii. Pentru că el înseamnă în primul rând claritate, obiectivitate, metodă, inventariere clasificatoare şi conceptuală, descripţie şi generalizare, rigoare şi soliditate a construcţiei, consistenţă. Bun cunoscător al mişcării clasice, ca şi deopotrivă, al spiritului opus, al barocului, cu digresiunile, prolixitatea, mecanismele dereglatoare şi estetica iregularului pe care le cultivă,

analist subtil al fenomenelor de recurenţă şi al accentelor ce personalizează epocile, Adrian Marino respinge structural divagaţiile eseului, pledând cu fermitate în toate studiile sale pentru metoda, rigoare, logică a structurii, sobrietate şi claritate, atât la nivelul ansamblului, cât şi la cel al formulării, al registrului stilistic. Vocea pe care Adrian Marino nu o izgoneşte din text, recunoscându-i dreptul să mărturisească, nu e a unui „temperament" dilematic cu plăcerea interstiţiului baroc ori a impulsului impresionist, ci aceea a „caracterului" hotărât şi calm, cu gesturi precise ce ţin de ordinea şi transparenţele cristaline ale unui tipar „clasic". Simptomatică e în acest sens (şi) următoarea mărturisire: „Nici aspectul stilistic nu este, în opinia noastră, neglijabil. Ne-a preocupat cu destulă atenţie, în opinia noastră, cultivarea sistematică a ceea ce s-a numit stilul ideilor. Limpede, fără flori de stil, într-o redactare sobră, în cadrul unei demonstraţii pe care am dorit-o cât mai riguroasă. „A scrie bine", în astfel de domenii, înseamnă a scrie rece, cu cea mai mare limpezire posibilă, percutant şi cât mai convingător posibil în planul ideatic. Evident, se poate vorbi şi de o anume clasicitate".

Aceeaşi amprentă „clasică" se descoperă şi în armonia ansamblului cu simetriile sale, după secvenţa consacrată evoluţiei, diversificării şi nuanţării ideii de literatură, cercetarea punând în lumină crizele definiţiei cu dificultăţile *teoretice* şi practice, pentru a se opri apoi asupra fenomenului de contestare radicală a ideii de literatură. Inventarul tipurilor de antiliteratură ne introduce, observă Adrian Marino, într-o adevărată fenomenologie a negativităţii literare. Integral, profund sau chiar violent, acest negativism îşi află explicaţia în unele *tendinţe* spirituale sau condiţionări ideologice ale epocii, dar există şi unele fenomene subiective de saturaţie sau afectare, un anume „snobism" al deprecierii literare, forme de „avangardă" sau „elitiste" ale insensibilităţii declarate la ideea de literatură. Este vorba de fapt despre un spectacol ce traversează toate registrele, de la accentele paterice şi tragice la tente pitoreşti şi nuanţe anecdotice, în funcţie de epocă şi spaţiu. Pentru că acest proces sever de contestare îşi are istoria, tradiţia sa, el făcându-şi apariţia „încă de la începuturile ideii de literatură, în antichitate. O însoţeşte în toate perioadele şi ajunge la o adevărată explozie în secolul 20, când ideea de literatură pare contaminată şi condamnată la o adevărată voluptate şi furie a autodistrugerii definitive. O iluzie, firește, căci ideea de literatură se

reface mereu sub alte forme".

Ferm în fiecare detaliu, studiul lui Adrian Marino se impune astfel ca o cercetare exemplară, de referinţă. Concluziile sale vor constitui cu siguranţă terenul solid al multor viitoare demersuri. *Biografia ideii de literatură* e astfel încă unul din marile câştiguri, în plan teoretic, ale culturii româneşti.

Transilvania şi verile cu polen

„A fi ardelean înseamnă a duce un gând până la capăt". Oprindu-se la aceste cuvinte ale lui Lucian Blaga şi aşezându-le ca motto la noua sa carte*, la o imensă scenă*, *Transilvania*... *, profesorul Mircea Zaciu, prin ascendenţă şi formaţie el însuşi ardelean, a găsit se pare nu doar o formulă operantă în planul semnificaţiilor propuse, ci şi o modalitate subtilă de a atrage cu discreţie atenţia asupra consecvenţei şi constanţei cu care au fost scrise aceste pagini. „Sunt strânse aici contribuţii diverse la cunoaşterea şi analiza a ceea ce s-ar putea numi fenomenul transilvan. Ele sunt rodul unor lecturi, meditaţii, cercetări şi confruntări întinse pe mai bine de treizeci de ani. (...) în figurile evocate, am văzut precursorii – în accepţia lui Octavian Goga – şi farurile în stare să ne îndrume paşii în timpuri învolburate, ca şi cele statornice şi solitare, spre care năzuim. Deşi aspiraţia mea era, altă data; de a realiza la capătul unui drum o panoramă a culturii din Transilvania, cartea de faţă însumând doar o parte din acest efort, exprimă totuşi, chiar dacă fragmentar, viziunea generală. (...) Diverse semnificaţii, citite în conglomeratul istoric al aceluiaşi întreg pot reconstitui fundalul pe care se mişcă marii şi mai mărunţii actori ai aceleiaşi piese. Toate aceste fragmente ale unei viziuni

— Mircea Zaciu*, la o imensă scenă*, *Transilvania*... Buc, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1996.

Integratoare nu-şi revendică decât onestitatea şi dragostea curată în care au fost scrise".

Carte a gândului dus până la capăt*, la o imensă scenă*, *Transilvania*... redesenează aşadar, cu mişcări precise, figuri şi scene definitorii pentru spaţiul cu modulaţii aparte, al cărui miez îl constituie sentimentul istoric. O sensibilitate aproape muzicală pentru cadenţele timpului se trădează din chiar paginile de deschidere ale volumului, în care autorul vorbeşte despre un potenţial de sensibilitate propriu structurii ardeleneşti, despre ritmuri în care se convertesc conceptele unui dialog, ca şi despre mişcările de identificare, parte într-un peisaj

ale cărui valenţe se descoperă cu adevărat doar prin prisma dimensiunilor sale temporale. Sentimentului spaţiului îi răspunde de fiecare dată un foarte acut simţ istoric, identitatea celor două axe făcându-se sensibilă la mai toţi marii creatori ai spaţiului românesc. Dar mai cu seamă în spaţiul transilvan, în care conştiinţa istorică devine o componentă dominantă, de unde şi „darul constructiv" al artiştilor săi. Or, arhitectură şi construcţie înseamnă zidire conştientă, observă Mircea Zaciu, prin urmare „asumare de răspunderi, refacere în istorie a mitului lui Manole, dar cu refuzul altei jertfe, cu acceptarea bucuroasă a propriului sacrificiu". În acest context, literatura ardeleană (dar nu numai) devine mai mult decât un „Carmen saeculare", un „Carmen terrarum", adică un cântec „unde se contopesc într-o comună armonie toate formele, toate faţetele, toată coloratura, toată varietatea sufletului unei naţiuni".

Despre rolul spiritualităţii transilvane în ansamblul literaturii româneşti vorbeşte mai cu seamă studiul intitulat *Retrospectivă*, în care autorul ţine să sublinieze faptul că o bună parte dintre mutaţiile survenite în harta spirituală a scrisului românesc au ca resort fenomene legate de realitatea transilvană. Astfel, „încă înainte de Unire, prin militantismul imprimat de poezia lui O. Goga mişcării lirice generale, o nouă Viziune a sentimentelor se rosteşte, cu ecoul prelungit până în versul lui Mihai Beniuc şi, mult mai târziu, al lui Ioan Alexandru. O altă deschidere 14

decisivă marchează însă din 1919, cu *Poemele luminii*, Lucian Blaga, a cărui acţiune profundă în direcţia revoluţionarii întregii poezii româneşti nu s-a încheiat nici până în prezent. Epoca se deschide totodată cu o răsturnare a perspectivei romanului, prin *Ion* al lui Iiviu Rebreanu. În alt plan, modificările vieţii literare înregistrează tendinţa unei descentralizări prin intensificarea sau animarea mişcării provinciale în jurul unor reviste de mai îndelungă sau mai scurtă durată, având însă adeseori forţa de a capta talentele noilor generaţii". „Cultura", „Abecedar" şi „Darul vremii" sunt câteva dintre acestea, retrospectiva lor înregistrând faptul că, asemenea oricărui fenomen ardelean, caracterizat prin lentori, meandre şi căutări îndelungi, ele au cunoscut momente de tatonări, dar au ştiut să ofere „o garanţie de adâncime şi o penetraţie insinuantă".

Cercetarea profesorului Mircea Zaciu continuă cu două incitante studii tematice, unul având în vedere simbolismul alimentar şi celălalt

obsesia, mai exact descoperirea mării la scriitorii ardeleni. Ion Budai Deleanu, Slavici, Agârbiceanu, Iiviu Rebreanu şi mai târziu Ioan Alexandru (la care „ritualul facerii" e capabil să sanctifice mâncarea) sau Ion Brad sunt scriitorii ce îi servesc autorului argumente menite să susţină ideea că, pentru ardeleni, masa e mai mult o comunicare sau chiar comuniune cu natura decât o sărbătoare a simţurilor. În ceea ce priveşte simbolismul mării, Mircea Zaciu remarcă modificarea funcţiilor cu care erau investite în simbolism îndeosebi motive ca porturile, corăbiile, furtunile, farurile etc. Ar fi vorba despre o contemplare exterioară ce are în fundal o „certitudine a solului", căci „în ansamblu, ardelenii sunt spirite silvane, muntoase, nordice. În lirica lor revin cu insistenţă munţii, pădurea, holda, lunca, ţarinele, ogoarele, stâncile. (…) Marea n-a fost pentru ardeleni o obsesie modelatoare, nu e destinul lor, cum ar spune Geo Bogza. Abia prin Lucian Blaga ardelenii au reuşit să depăşească acest impas, asociind simbolurile marine anterioare mitului erotic şi un sentiment metafizic al existentei. (…) între scriitorul ardelean şi mare a fost o îndelungată atrac-ţie-respingere, convenţionalizare a imaginii şi refacere a celei autentice prin mijlocirea visului, cum Slavici o prefigurează şi Lucian Blaga o confirmă. Fiindcă podişul transilvan e un fund de mare, o fostă mare alunecată, absorbită, sorbită în inconştientul poeţilor acestui tărâm".

Spiritul transilvan, studiul ce încheie prima secţiune a volumului, aduce precizarea că, în întregul ei, cartea nu urmăreşte atât defrişări şi sistematizări ale unor documente, cât reliefarea semnificaţiei lor moral-politice actuale. E grăitor în acest sens faptul că atât în momentele de echilibru şi destindere, cât şi în acelea de tensiune, scriitorii ardeleni au găsit soluţia unui dialog simultan salvator şi fecund. Mai mult, observă Mircea Zaciu, „în prelungirea acestei tradiţii, o generaţie tânără s-a străduit tot mai mult, din anii '60 încoace, adesea în condiţiile unei prigoane împotriva intelectualităţii fără deosebire de neam, întotdeauna într-o fraternă înţelegere a ţelurilor antidictatoriale şi antitotalitare, iarăşi fără deosebire de neam. Perspectivele unei colaborări perfect egale şi cu adevărat democratice sunt, în urma jertfei (şi ea comună) din Decembrie 1989, o realitate ce nu trebuie pusă la îndoială".

Cea de-a doua secţiune a cărţii însumează „figuri şi opere" reprezentative pentru spaţiul şi, desigur, „fenomenul" transilvan.

Spiritul ce tutelează aceste locuri e unul pragmatic, suferind însă de nostalgia metafizicii, e observaţia profesorului Mircea Zaciu din textul prefaţelor intitulat *Ardelenii*. Sunt convocate în acest perimetru personalităţi precum Al. Papiu Ilarian („proiecţia istorică a lui Toma Nour, natură catilinară evadată în realitatea veacului din fantezia eminesciană"), Aron şi Ovid Densuşianu (frământaţi din acelaşi amestec ce face strania frumuseţe a bisericii din Densuş, sfărâmături de pietre romane, amintind vechi palate, temple ori amfiteatre, amestecate în lut dacic, rezultatul fiind „o alcătuire robustă", de „o frumuseţe morocănoasă, necunoscătoare a supleţei"), I. Slavici, creator a cărui aspiraţie secretă e forţa, aceeaşi energie pe care o descătuşa altă dată, din materia neînsufleţită a marmorei, Michelangelo. O recitire din această perspectivă a nuvelei *Moara cu noroc* „descoperă o morală istorică extraordinar înţeleasă: forţa elementară, violenţa molip-16

sitoare, agresivă şi aparent victorioasă, distrugătoare şi nimicind totul în calea ei, se autodevoră". Coşbuc, poet „neînţeles", Emil Isac, aşa cum se descoperă (şi) în corespondenţa sa cu Blaga, Alexandru Ciura, Aurel P. Bănuţ, V. Papilian, T. Murăşanu, Radu Stanca, Ion Chinezu, Ion Vlasiu sunt alte nume ce dau contur hărţii spiritualităţii ardeleneşti. Lor li se adaugă Kos Károly („arhitect de romane sociale şi drame istorice", exponent de frunte al literaturii maghiare din România, înrudit intim cu Slavici), Thusnelda Henning-Hermann (cu o proză respirând plăcerea evocării), Tamâsi Aron, creator de spaţii impregnate de caracterul iniţiatic al unei simbolistici primitive şi, de asemenea, Kacsos Sándor.

De o mai mare întindere sunt studiile consacrate lui Octavian Goga, Agârbiceanu, Liviu Rebreanu şi L. Blaga, nume asupra cărora autorul se apleacă cu aceeaşi „sensibilitate lucidă" pe care Marian Papa-hagi o consideră nota fundamentală a scrisului lui Mircea Zaciu. În cazul lui Goga, de pildă, criticul subliniază valoarea experienţei trăite de poet în două momente de criză, exprimată liric cel puţin la cotele nostalgiei rurale, comentând apoi epistolarul poetului, interesant deopotrivă din punct de vedere documentar, sociologic, psihologic, ca de asemenea fragmentele de proză, caracterizate printr-o mai mare libertate a imaginarului şi a privirii subiective asupra lumii, pentru a urmări în final evoluţia receptării poeziei lui Goga (cu cele două eclipse din perioada interbelică şi după 1944, şi

momentul de redresare produs după 1955 – 57). Creator al unei opere cu timbru specific ardelean, Ion Agârbiceanu este prezentat drept unul dintre prozatorii români „cei mai reprezentativi, prin viziune, etos şi specific naţional", o structură lirică receptivă la *zonele* de fantastic şi mister ale universului rural, optimistă însă şi tonică. O recitire a *Caietelor* lui Rebreanu, depozite ale imaginarului, oferind „un imens material de anamneză asupra omului şi operei", sau ale unor opere precum *Ciuleandra* ori *Răscoala* formează substanţa întinsului studiu asupra creaţiei rebreniene, accentul căzând pe constantele şi coordonatele umane ale epicii sale. „Pentru Liviu Rebreanu – observă criticul Mircea Zaciu – conştiinţa istoriei, în planul creaţiei epice, semnifică tocmai încercarea de a dobândi înţelegerea fenomenologică, nu din faptele exterioare, ci din ceea ce el numeşte foarte frumos acel spaţiu între fapte, realitatea interstiţială unde se zvârcoleşte sufletul de îndoieli". Cu totul captivante sunt paginile dedicate lui Blaga, exemplare prin subtilitatea şi soliditatea demonstraţiilor.

Secţiunea intitulată *Alma mater* reuneşte câteva portrete, ale căror linii au străluciri dintre cele mai vii. O structură cristalină, o sensibilitate atentă să surprindă cadenţele secrete ale gesturilor, vorbelor, precum şi melodia duratelor, convoacă aici, aprizându-le, chipuri precum cel al lui Ion Breazu, D. Popovici, Yves Auger, Onisifor Ghibu, C. Daicoviciu, E. Speranţia, V. Bogrea, Al. Borza, Ladea ori S. Puşcariu. Desenate cu căldură, ele rămân să întruchipeze personajele unei legende, a tinereţii eterne a spiritului. „O adolescenţă binecuvântată de prezenţa benefică a câtorva mari profesori" e cea care îşi deschide aici anotimpul. „Verile" despre care vorbeşte, în finalul cărţii sale, profesorul Mircea *Zaciu*, chiar dacă triste şi aspre, de arşiţi devoratoare, veri sub al căror însemn, afectiv, se aşază, poartă în ele căldura şi strălucirea polenului.

Paginile ce încheie această carte, a privirii lucide şi consecvente, aşază de altfel spiritualitatea transilvană sub acest semn al trăirii. Al existenţei care a refuzat însă, de fiecare dată, teatralitatea.

Povestea casei urâte

Că aceste texte politice pe care le propune volumul lui I. Negoiţescu, *în cunoştinţă de cau-a*", compun, asemenea unor fotograme, un documentar al „coşmarului exaltat" şi al „vârtejului distructiv" ce au caracterizat România ultimelor decenii, e un fapt asupra căruia atenţionează însuşi autorul. „Textele aici adunate (…) ţin

de existenţa mea literară şi de perioada istorică nemaipomenită pe care am trăit-o din tinereţe până în pragul bătrâneţii. Le consider ca un document al vremurilor de până la revoluţia democratică română din decembrie 1989", va mărturisi el în textul ce prefaţează acest volum. În ansamblu, cartea înfăţişează astfel un dosar al exilului interior la care s-a supus, între inconştienţă şi deznădejde, întreaga spiritualitate românească. E vorba, fără îndoială, de un exil vinovat, căci în „estetismul iresponsabil" de care s-a lăsat sedus spiritul poporului nostru, I. Negoiţescu vede în primul rând o formă de „dezertare din societate şi istorie", adică, în ultimă instanţă, de inexistenţă. Apelând la o comparaţie, autorul ne invită să descifrăm de aceea, în istoria României, povestea unei „case urâte, în mijlocul căreia zace, înfăşurat în tricolor, un mort care nu poate fi scos afară". Înţelegem din chiar primele pagini ale volumului că această imagine e menită de asemenea să vorbească despre „teroarea prin festivitate", una dinte modalităţile rafinate de practicare a fricii în România

I. Negoiţescu, *în cunoştinţă de cauză*, Cluj, Ed. Dacia, 1990.

comunistă, ţară în care mascarada a atins pragul unui spectacol morbid. Un exemplu în acest sens îl oferă *alterarea*, conceptului de naţionalism şi degradarea noţiunii de patriotism, automatizate şi *banalizate* amândouă de retorica grosolană şi pustiitoare caracteristică ţărilor cu regim comunist, de discursul „chiţcăit", sub ale cărui cascade stridente orice sentiment se transformă într-o „cantitate monstruoasă". Ca şi în filmul lui Marco Ferrari, *Im grande bouffe*, această suprasaturaţie a luat în România, observă I. Negoiţescu, aspecte mortale; prin exacerbare, sentimentul naţional a dispărut, făcând loc unei stări de stupoare sau apatie.

În acest context, viu a rămas doar „scandalul umilinţei intelectuale", împins până la limita extremă, cea a „ipocriziei tragice". În cele mai dese cazuri, refuzul de a-ţi numi inamicul e rezultatul unui compromis liniştitor cu cenzura, iar credinţa că poţi fi eficient pe cale indirectă traduce în fond lipsa de curaj a gândirii politice româneşti. În absenţa unui model (care nu poate fi niciodată un caz individual), intelectualitatea românească trăieşte fără îndoială o tot mai pronunţată criză a conştiinţei: ea nu numai că nu îndrăzneşte o confruntare cu adevărul, ci pare a se complace în această stare de „feerică excitaţie" alienantă. Este motivul pentru care poate cea dintâi suferinţă a României comuniste a fost lipsa adevărului, iar dezastrul ei

trebuie raportat la pasivitatea intelectualităţii, această „breaslă purtătoare de conştiinţă" întoarsă de la rosturile ei fireşti. I. Negoiţescu nu va întârzia de aceea să-şi pună întrebarea de neînlăturat, cea care se cuvine de fapt să şi-o adreseze fiecare în parte: cât de vinovată a fost tăcerea, înstrăinarea, absenţa poporului român? Remuşcarea pe care i-o trezeşte autorului amintirea gândului de altă dată, anume că scriitorii trebuie să se limiteze la acţiuni privind doar interesele literaturii, constituie ea însăşi un răspuns. „Azi mă simt profund vinovat de îndemnul ce l-am dat odinioară", sună mărturisirea sa completă.

Volumul *în cunoştinţă de cau-a* poate fi citit astfel ca o carte a plângerii. Una dintre ideile-pivot ale textelor cuprinse aici e că poporul român somnolează, pueril şi deopotrivă prematur îmbătrânit, sub peri-20

colul dispariţiei din istorie. Căci sunt de ajuns o sută de ani de absenţă şi singurătate pentru ca România să înceteze să mai existe ca entitate istorică, avertizează autorul într-unul dintre interviurile sale, sentinţă amintind amar de aceea pe care G. García Márquez o dă semiţiilor condamnate la o sută de ani de singurătate: o a doua şansă pe pământ nu este posibilă, cetatea mirajelor va fi ştearsă de vânt şi alungată din memoria oamenilor. „Pericolul de moarte" care pândeşte România vine din singurătatea, izolarea şi deznădejdea paralizantă a gesturilor, iar tragedia ei constă în alterarea din ce în ce mai evidentă a chiar sensului istoriei. Ultimele decenii s-ar asemăna doar epocii fanariote de care se apropie prin formele lor aberante de creştere. Că e vorba despre un triumf al absurdului în România comunistă o spune însuşi titlul unuia dintre textele reunite în acest volum, *Ceauşescu p Kafka*. Simptomatic este de asemenea sfâşietorul sentiment de îndoială, schiţând oarecum renunţarea, cuprins în întrebarea sub care se înscrie întregul demers: „Dar noi, scriitorii, cum facem faţă oare acestei primejdii nemaipomenite la care e supus neamul nostru? îşi poate imagina vreun scriitor că o carte bună, rătăcită în acest haos distrugător, ajută cu ceva la salvgardarea măcar a viitorului, dacă şi aşa prezentul se înfăţişează ca o ţarină pustiită? Pentru ce suflete stâlcite, pentru ce minţi neguroase din România de mâine, scriu eu această carte?"

Fidel ideii că libertatea e un „reflex al atitudinii interioare" şi nu rezultatul unor împrejurări date, I. Negoiţescu admite însă

posibilitatea „de a răspunde prin cultură la ameninţarea care apasă asupra poporului român". Un exemplu în acest sens a fost şi emisiunea literară organizată de Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca, o „permanenţă prin ea însăşi îmbietoare la viaţă". Şi aceasta în primul rând deoarece scrisul celor doi exilaţi a făcut transparente „ţinuturile dinlăuntru ale spiritului românesc", situându-se mereu „în miezul creaţiei noastre literare". Invitându-ne să recunoaştem faptul că ne aflăm în faţa unuia dintre cele mai interesante aspecte ale realităţii literare româneşti din a doua jumătate a veacului 20.

I. Negoiţescu ţine să sublinieze mai cu seamă rolul focalizator şi semnificaţia „terapeutică" a emisiunilor lor de literatură şi artă. Acest text final al volumului cucereşte prin căldură, reprezentând oarecum o piesă distinctă în ansamblul acestui dosar al singurătăţii amare şi vinovate care este *în cunoştinţă de cauză*.

Derulând imagini pentru a ridica de fapt întrebări, cartea cuprinde astfel nu doar povestea unei „case urâte", ci şi pe aceea a întâlnirii fiecăruia cu sine însuşi.

Sărbătoarea lumilor impure

Cuprinzând o selecţie din versurile cele mai reprezentative ale lui I. Negoiţescu, precum şi, în final, câteva poeme inedite, *Sabasios** are consistenţa unui volum antologic, ceea ce conferă paginilor sale semnificaţia unor trasee emblematice, repere ale unui spaţiu tragic în care se desfăşoară, aşa cum indică şi titlul, un scenariu orgiastic. Că prezenţa care veghează din umbră întregul decor e cea a lui Dionysos o dovedeşte şi motivul muzicii în ale cărei acorduri frânte vibrează extatic flăcări strâmbe şi „instincte de seamă": „aspra muzică frânge limpezimi de agavă / e ceaţa din urmă şi la ţărmuri se tânguie / sărutul pe gura lui Pluto sub cununa zăbavei / (...) / leapădă harul şi uită-mă din instincte de seamă / se înfruntă de-a pururi plânsul între flăcări strâmbe / o zi şi-n despletirea-i de tihnă obscură / extazele însingurării ce meduze le spală / cu dulceaţă şi teamă se aşază pe chipul dintre mâluri / declinul întraripând necuprinderile inimii saturnale" (*Marea la Agigea*). În mod sugestiv, din chiar secvenţele de debut ale volumului, acestui motiv i se va asocia cel al sfâşierii şi al trupului sacru însângerat, chipul zeului multiplicându-se delirant în măşti monstruoase şi figurile deformate pe care le nasc suprafeţele înşelătoare ale unor oglinzi concave.

Însemne ale declinului şi căderii vinovate sunt prezente

pretutindeni în acest volum. Arbori sterpi, ape mâloase, ierburi doborâte sub

I. Negoiţescu, *Sabasios*, Cluj, Ed. Dacia, 1991.

un cer strâmb compun o geografie sumară, în inima căreia se cască „golul amiezii", prăpastia în care se rotesc ameţitor şi orb „sferele fiinţei", forme impure de argilă, modelate fugar de spiritele osândite şi ele ale unor îngeri ai beznei. Simple imagini doar, răsfrânte în oglindă, sugerând prin spectrala lor apariţie o realitate secundă, îngerii sunt astfel măşti ale morţii, protagoniştii unui spaţiu în care s-a insinuat semnul pur al absenţei. Volumul lui I. Negoiţescu radiografiază experienţe subsumabile unui scenariu care îngemănează extazul şi delirul şi ai cărui actori sunt deopotrivă zeul şi fiara. Un „zvon de moarte" răsună în paginile acestei cărţi mărturisind despre „fluxul nefiinţei" şi jertfele inutile ale unei arderi din ce în ce mai târzii: „fără spor adast la fluxul nefiinţei mele atent / ca palma de pâlpâiri senine răstignită pe prund / în ochiul sângelui se destramă auriul segment / ca lamele unei ciuperci căzând la fund / un zvon de moarte vis de flori lichide / jertfă primită în timpii arderii târzii de acum / un requiem şi luna îl divide / cuvânt ce umple gura de lumină AUM" (*Teme*).

Sugestiv în acest sens e şi traseul descendent configurat într-unul dintre poemele cuprinse sub titlul *Moire*, traseu revelând în final „dubla criptă", locul în care se desăvârşeşte alchimic contragerea în nefiinţă a elementelor lumii. Sub ordinea geometrică se ascunde vidul, „nemarginile sure" ale unui gol resorbitor: „În ora coborârii cea mai scundă / la dubla criptă când în fine ajuns-am / incub nespus restaurat cu surle / cu zebre-n stemă între nimfe – gnoză / luxos împărăţia geometriilor scăzând / şi-n pâcla ce se frânge spre îndoială rea / când strajă bântuită singurătăţii pus / prin duhul meu târându-mă sub rituri / intram în vid cu trudă şi mai adânc vedeam / nemarginile sure cum se preling domoale / principii în risipă – meduze din plerom/ şi cum spre nefiinţă deodată se contrag". Singura mişcare ascendentă în această lume a alcătuirilor vide va sta de aceea nu întâmplător sub semnul crepusculului, simbolică în acest sens fiind şi cromatica prin care se defineşte. E vorba de o alternare a culorilor aparţinând gamei reci, preponderente dovedindu-se un verde de 24

otravă şi negrul unui timp fără mister, golit de sevă şi sens. Imaginea pe care o conturează ansamblul acestor poeme e astfel cea a

unei lumi ale cărei esenţe se volatilizează şi ale cărei înţelesuri se pierd sub „cortul de cenuşă" al formelor abstracte. Vibraţia nu e a sevei, ci a cojii care o învăluie.

Poemele cuprinse în *Sabasios* încifrează aşadar, simbolic, scenariul coborârii într-un tărâm în care formele măsoară descreşterea lumii, împins până la limite extreme, ermetismul poeziei lui I. Negoitescu nu e decât o mărturie suplimentară că ne aflăm în faţa unei lumi a cărei sintaxă s-a dezarticularizat. Verbul, prima rostire a zeului, şi-a pierdut strălucirea. Expresia se încheagă pervers doar în „ecoul nerostirii" sale: „amară verde, clima cu talgerele-i moi / prin care – sparte – corpul trecuse-n amândoi / şi ierburile morţii ne străpungeau şi unde / ecoul nerostirii prelung unde răspunde / şi nu-ndrăzneam din luciul amar şi verde gura / să-mi dai precum dorinţa îţi dezlega făptura / spre jocul altor patimi mai libere mai goale / decât această vrajă de transparenţă moale / decât aceste ierburi afunde ca mormântul / mai verde şi mai lânced ne zălogea pământul".

Două motive vin să confirme acest dublu mister, al sexualităţii şi morţii, pe care îl încifrează volumul *Sabasios*; este vorba de motivul sângelui, căruia i se va asocia cel al zăpezii, amândouă definind un spaţiu în care singura ardere e cea a morţii. *„Zăpezi* ornate pe sânge" constituie astfel fundalul pe care se va derula destinul tragic al zeului „de moarte rănit". Grădinile paradisului au devenit acum „lâncede grădini pătrunse-n sânge", arse de febre şi sete de păcat. „Cărărilor în sânge" le sunt stră-juitori îngerii căzuţi, „blânzi luciferi" înnobilaţi de sensul tragic al singurătăţii lor şi astfel „mai zvelţi mai puri de spaimă şi mai frumoşi de sete". Nu atât suferinţă, cât tensiune comunică aceste poeme în care cuvintele, rostirea însăşi sunt un simbol al căderii într-un tărâm strâmb, guvernat de zei întunecoşi, arşi şi ei, asemenea ierburilor, de propria febră: „pe aceşti umeri purtători de nisipuri, de flăcări / în această gură de un zeu întunecos înspumată / ca-ntr-o apoteoză, ca-ntr-un sânge fără formă / constelaţie născândă, stigma risipindu-se-n gol / A rosti, a lăsa vânt uscat să adie / peste ierburi doborâte mereu spre *vest* / iată patria fără nume, dragostea sub cer strâmb / îngerul translucid în trupul meu o clipă oprit".

În ansamblu, poemele cuprinse în acest volum ar traduce aşadar o sărbătoare a lumilor impure. Lipsite de sensul sacralităţii, ele se desăvârşesc sub zodia celei mai pure negaţii. Căci a rosti devine

echivalent cu a demitiza. Afirmând o altă splendoare, cea a căderii şi a păcatului, *Sabasios* se impune astfel în spaţiul liricii româneşti prin tensiunea unui demers în care întrebările îşi refuză răspunsurile, ca, de asemenea, prin dimensiunea tragică a scenariului propus.

Nechibzuinţele luminii

Sub semnul unei „preafrumoase nechibzuinţe", înţeleasă ca sărbătoare a luminii şi a lucrurilor simple, se aşază acest ultim volum al lui Victor Felea, *jucător de rezervă*. Căci personajul generic al poemelor prezente aici e „Cavalerul fără de prihană" al cărui traseu rătăcitor aduce cu el rumoarea tandră a unor „vechi sentimente frumoase". Vârste de altă dată se scaldă delicat în reflexele limpezi ale unei priviri ce nu se va sfii să repete la nesfârşit aceeaşi demonstraţie simplă a iubirii şi sevelor secrete ce înfioară, cald, chipul visător al lumii: „Mici zgomote familiare. Se furişează până la mine / E viaţa, îmi zic / E fluidul său cald şi plăcut / Ce vine s-alunge fantomele spaimei / Şi secetoasele gânduri / E chiar viaţa / Cu farmecul ei incredibil / Cu demonstraţia simplă a luminii în zori / Ca apariţia bruscă din apele mării / A trupului alb al iubirii / E chiar viaţa / Cu formidabila ei încărcătură / De sensuri necunoscute / Gata oricând să modifice / Faţa adânc răbdătoare a Lumii" (*E viaţa*). Nechibzuinţa de care vorbeşte Victor Felea e astfel aceea de a crede cu „o fervoare de inimă tânără" în adevăruri elementare descoperite doar fiinţei ce se încumetă să rămână copilăreşte uimită.

Înţelese ca odisee a inimii, căutările despre care depune mărturie acest volum sunt astfel ale unui spirit împăcat şi discret, ademenit de întrebări cărora le ghiceşte răspunsul în „respiraţia calmă" a timpului.

Victor Felea, *Jucător de rezervă*, Buc, Ed. Cartea Românească, 1992.

y

Cuvinte şi gesturi, clipe şi peisaje îşi întrepătrund înţelesurile cu acelea ale ritmurilor cosmice ce dictează ciclurile vegetale şi împlinirile fiinţei. Frunze şi nori trăiesc aici aceleaşi anotimpuri pe care le traversează inima în vârstele ei interioare: „Voi spune şi azi ce-am mai spus / Mă repet cum se repetă şi frunzele / Cum se repetă şi iarba şi anotimpurile / Se repetă şi totuşi sunt altele / Mă repet şi totuşi sunt altul / Din oră în oră din zi în zi / mă schimbă timpul cum ne schimbă pe toţi / Abia perceptibil mă duce / Spre un ciclu final /

Deşi chiar şi asta e o repetare / O reluare a unui vechi ritual / Voi spune şi azi ce-am mai spus / Privind către frunze / Privind către norii de sus" (*Voi spune şi a%7*). Nimic nu pare să tulbure deci ordinea lumii. Totul există pentru a celebra miracolul creşterii, triumful luminii. Însemne solare sunt pretutindeni în poemele lui Victor Felea, chiar dacă în oglinda „cu nesfârşite răsfrângeri" ale inimii apar din când în când reflexe sticloase şi adieri de ger. Iar atunci când perspectiva se schimbă şi hotarele par să se destrame sub paşii înşelători ai unui străin, e de ajuns o simplă „licărire primăvăratică" pentru ca întregul spaţiu să se reaşeze, lăsându-se populat de aceleaşi „prezenţe calmante".

În ciuda sugestiilor unui scenariu al căderii pe care le propune primul ciclu al volumului, *Soseşte %ăpada*, discursul rămâne în esenţă o mărturie a bucuriei de a fi. „Şi, iată, poţi să te bucuri", spune poetul, imaginând o lume asemenea unui mic paradis, în care s-au păstrat vii primele tipare, sensurile armoniei şi cadenţele ordonatoare. În marea lacrimă a trecerii, cerul continuă să promită orizontul senin al unui „cuib descântat".

În ţara de sus a cuvintelor, cel de-al doilea ciclu al volumului, reţine doar nostalgia vechilor structuri şi a formelor cristaline, accentul deplasându-se de la „marile vremi visătoare" spre un timp în care transpare deja „Marea absenţă". Privirea va înregistra acum aritmiile trupului lumii. Salvator în acest context e poate doar actul scrierii, această ultimă „nechibzuinţă" ce sfidează crepusculul. Ţara de sus a cuvintelor pe care o visează poetul vine astfel să se substituie cu simplitate şi inocenţă pierdutelor paradisuri: „Şi iată îmi închipui / Că-mi va fi dat să mai 28

Întârzii pe aici / Şi voi scrie cândva fericitele versuri / La care visez şi care ar putea / în sfârşit să îmi dea o speranţă / Că locul meu / E în ţara de sus a cuvintelor" (*Locu/ meu*). Deşi tot mai insinuante, mesajele din tărâmul „fără chip şi nume" sunt contrapunctate de aceeaşi fervoare a luminii sub al cărei însemn „bătrân (ul) aventurier al Speranţei" continuă să trăiască „dimineţi nesofisticate".

Ciclul final al volumului lui Victor Felea, ce aduce nu întâmplător în scenă imaginea emblematică a labirintului, încearcă, timid, o dezminţire. Ceea ce străluceşte aici e doar lacrima. Un tărâm al plângerii şi uitării visează acum, ca pe o ultimă mântuire, cel care a încercat reeditarea căutării eternei tinereţi în „ţara de sus a

cuvintelor". Corăbii stinse îl poartă înapoi, spre „tăcerile joase" ale unor ţărmuri de somn: „Corăbii stinse ape murdare ocean pustiit / Şi tu care vrei ceva câinele meu adormit / Câinele meu nevăzut şi închis într-o cuşcă de oase / Mereu flămânzit mereu jinduind sub tăcerile joase / Am crezut şi mai cred (ce idee rizibilă) / Totul dezminte orice, lacrima doar mai rămâne posibilă / Strânge-mă lume în braţele tale de humă / Strânge-mă, plânge-mă şi-n codrii uitărilor du-mă" (*Corăbii stinse*). Nu s-ar putea însă spune că semnificaţia de ansamblu este cea a unei texturi funebre. „Sub mantaua veche şi ponosită / A unei vârste dezamăgite" trăieşte acelaşi ochi fascinat de lumină, de frumuseţile simple înscrise în alfabetul naturii: „Să înveţi din nou / Lecţia luminii şi-a frumuseţii / (...) / Să te întorci la şcoala elementară / A pământului şi a ierbii / Să deprinzi alfabetul / Şi noţiunile simple / Ale iubirii de oameni şi lucruri" (*Să te întorci*).

Desenându-se delicat, traseul pe care îl propune acest ultim volum al lui Victor Felea poartă astfel în sine mărturia unei lumi ce aspiră să îşi regăsească sensurile armoniei în adevărurile vii ale inimii. Alcătuită din „mici poveşti / Despre *cele* de z / Despre cele de ieri", *Jucător de rezervă* dezvăluie o „anecdotică a vieţii cotidiene / în blânda metafizică a trecerii" într-un discurs cu accente de o cuceritoare tandreţe. Fie chiar şi pentru acest motiv poetul îşi are locul într-o „ţară de sus a cuvintelor".

Ceremonialul lecturii

Univers plural, lectura convoacă în acelaşi spaţiu de joc, înţeles ca spectacol al lumilor, meditaţia, fascinaţia şi plăcerea, spune Ion Vlad în pagina de deschidere a noului său volum, *în labirintul lecturii*. *O* primă secvenţă a acestei cărţi construită pe paliere, cu deschideri largi, în amfiteatru, va aduce în discuţie studiul lui Roland Barthes, *Plăcerea textului*, demers axat pe conceptul de semnificanţă (egal cu sensul în măsura în care e produs în chip senzual), principala şarpantă teoretică în procesul de explicitare a dialecticii intertextualităţii. Ion Vlad vorbeşte astfel despre memoria şi explozia semnică a unei cărţi, ceea ce înseamnă că textul are darul extraordinar de a reedita trasee mai vechi, simultan cu gestul unor prefigurări, adică de a configura peisaje în mişcare, dar mai ales geografii în transparenţă. „Lecturile noastre – spune autorul – au darul extraordinar de a chema, de a provoca şi de a descoperi cărţile de mai de mult şi de a anunţa, premonitoriu, viitoarele opere ale lumii. (...) cartea citită se explică prin alta,

anterioară, sau, dimpotrivă, cartea de odinioară se redescoperă *altfel* prin impactul adesea uimitor cu cărţile contemporane nouă". Cu alte cuvinte, textul îşi creează continuu precursorii, ideea formulată aici amintind scenariul imaginat de Borges în legătură cu romanul total, de tip regresiv. Spaţiul în care se defineşte destinul unei cărţi nu

— Ion Vlad, *în labirintul lecturii*, Ed. Dacia, CIuj-Napoca, 1999.*30*

poate fi astfel decât interstiţial, între memorie şi premoniţie, nostalgie şi provocare, amprentă şi proiect.

Pe acelaşi model al universului activ, în perpetuă re-facere se articulează şi experienţa întotdeauna plurală a lecturii. Ea presupune conexiuni, anticipări şi reveniri, înnoiri prin rememorări, jocuri parodice şi trasee iniţiatice, dar mai presus recunoaşterea unui text multiform, „cartea cărţilor", arhetipul construit din totalitatea cărţilor. Revenim mereu la o carte, a cărei interpretare îngemănează apropierea şi despărţirea de text. „Modelul e o carte: revenim la ea spune profesorul Ion Vlad – tindem să o depăşim, iar transcenderea ei înregistrează actul permanentei înnoiri a lecturilor prin rememorarea celor anterioare". Această continuă reeditare nu înseamnă însă evident repetiţie monocordă pentru că procesul lecturilor stratificate creează momente insulare, unice şi particularizate, în temeiul cărora se vor realiza niciodată definitivele osmoze. Iată de ce Ion Vlad va vorbi despre prezenţa unor „texte fundamentale" care reclamă „experienţa totală" a unei lecturi „practicate în tăcere", adică despre „un ceremonial şi un act investit cu funcţia esenţială a celebrării cărţii prin lecturi repetate".

Înaintând în secvenţe ritmice atent controlate, comentariul profesorului Ion Vlad impune prin amplitudinea lecturii ca şi printr-o calitate specială a scriiturii (aceeaşi pe care o făceau transparentă şi cursurile ţinute la Facultatea de Litere); ar fi vorba despre o retorică spectaculoasă, cu multiple desfaceri în sertare şi recadrări insolite, cu trădări ale firului principal al discursului în favoarea unor neaşteptate paranteze-ferestre ce nu uită însă niciodată să se reaşeze în logica şi ordinea ansamblului. Există apoi un răspuns imediat pe care textura învăluitoare şi o anume carnaţie a comentariului îl aduc geometriei ce prezidează construcţia. Vorbind despre un spaţiu privilegiat al asumării textului, criticul Ion Vlad propune de fapt scene de joc în care graniţa dintre spectator şi actor se şterge, distanţa dintre personaj şi cititor se dizolvă, făcând posibil scenariul unor reciprocităţi fecunde

sau a ceea ce autorul numeşte „un teritoriu deschis jocului liber al imaginaţiei”: „Lecturile sunt în cărţi, iar cărţile descind din lecturile care alcătuiesc literatura. Sunt Biblioteca şi modelul originar care depun mărturie pentru a provoca mereu căutarea cărţii, neobosita ei căutare. (...) abordarea fenomenologică a lecturii evoluează spre edificarea unui spaţiu privilegiat al asumării textului, spaţiu al cititorului, suveran absolut al acestui teritoriu deschis jocului liber al imaginaţiei, unde fantezia provoacă recrearea Ficţiunii concepute ca Univers increat. E calea spre aventura receptării plurale a Cărţii”.

Cu atât mai evidente devin aceste caracteristici ale discursului critic al profesorului Ion Vlad cu cât volumul propus nu este consacrat unei teme unice şi nici unui singur autor. Cartea traversează teritorii multiple, invocă protagonişti şi traduce ipostaze diverse ale subiectului şi vocii auctoriale, inspectează falii sau contexte temporale diferite. Paginile ce fac sumarul acestui volum recuperează studii, eseuri sau comentarii apărute după anii *’90 în* reviste literare laolaltă cu câteva texte inedite deconspirând aceeaşi magie a spectacolului lecturii în care luciditatea regizorului întâlneşte pasiunea şi elocvenţa actorului. O confesiune a autorului este în acest sens mai mult decât sugestivă: „În realitate, paginile semnate de autorul acestei cărţi au însemnat lecturi, texte puse sub semnul emblematic al spectacolului interpretării teoretice şi critice”.

Simptomatic *îmi* apare în acest context chiar şi titlul unui studiu dedicat lui Al. Rosetti, în care accentul cade evident pe mimica actorului (autorului) invocat: *Zâmbetul etern al lui Al. Rosetti*, sau un alt titlu deconspirând gustul pentru recuzita teatrală, *Măşti/e provocării*, *măştile sfidării*, şi prefaţând un excelent comentariu la textele de tinereţe ale lui Eugen Ionescu apărute în presă, sub forma intervenţiei, articolului, eseului, cronicii, anchetei, interviului, polemicii, confesiunii sau fragmentului de jurnal. De altfel interesul pentru teatrul lui E. Ionescu se reafirmă în studiul consacrat poeticii ionesciene care deconspiră un sincretism al limbajelor surprinse în reţele *complexe* (cuvânt-gest-pantomimă-obiect etc), dar mai cu seamă o arhitectonică severă dispusă să-şi demonteze articulaţiile 32

pentru a le reface şi a le retrăi lucid şi dramatic. Iată apoi, respectând seducţia parantezelor aduse de vârste mai vechi ale literaturii, un alt spectacol jucat şi regizat de Ion Creangă, autor care traduce vârstele şi anotimpurile în „ceremonial existenţial”, mizând pe

efectele mişcării şi ale privirii, ale sugestiei plastice cu concreteţe scenică. Alte două comentarii, *Spectacolul textului narativ* şi *Spectacolul hilar al lumii*, primul despre *Ianus*, cartea cu arabescuri nu întotdeauna convingătoare a lui Eugen Barbu, iar cel de-al doilea despre „infrarealitatea" hrănită de echivoc, ambiguitate şi absurd a lui Dumitru Radu Popescu, vorbesc şi ele de la sine despre fascinaţia scenei, înţeleasă ca spaţiu deschis, al rostirii şi receptării, dar mai ales ca spaţiu-prag. Nu insist asupra celorlalte texte ce fac cuprinsul volumului lui Ion Vlad deoarece prioritară mi se pare semnalizarea faptului că autorul propune cu aceste comentarii o metaforă, textul şi geografiile imaginare trăind aici seducţia corporalizării. În materialitatea scenei se deschide peisajul, în decorurile care se fac şi se desfac se trădează adâncimi, perspective, călătorii, în mişcările cortinei se deconspiră magia momentului (de ce nu şi fascinanta mişcare dublă, de flux şi reflux, ridicare şi cădere a sângelui?), în dicţia actorului şi luciditatea regizorului transpare gestica adesea paradoxală a scriitorului, retorica şi reveriile sale.

Cum paradoxală şi complexă îmi apare personalitatea profesorului şi criticului Ion Vlad. Auster şi reţinut, controlat şi sever, autorul volumului *în labirintul lecturii* are întotdeauna eleganţa şi pregnanţa rostirii într-un ceremonial al lecturii îndelung exersat şi pe deplin asumat. Accentele afective prezente în unele *texte* (cel consacrat Ioanei Em. Petrescu, de pildă) nu fac decât să confere un relief aparte comentariului, să-l aducă în zona vie, a remodelărilor şi prefacerilor. Fervorile lecturii şi luciditatea scrierii se lasă uşor deconspirate. Acest fapt ar fi doar unul amtre motivele pentru care în ceremonialul lecturii descris şi practicat de profesorul Ion Vlad figura care impune e deopotrivă cea a unui regizor, aglutinând şi rolurile de actor şi spectator, ca şi, mai ales, a unui neobosit oficiant al unui rit secret.

Caragiale

Unul dintre cele mai convingătoare şi spectaculoase demersuri, nu doar în ordinea studiilor dedicate lui L.I. Caragiale, ci în primul rând în aceea a traseelor critice ferme şi a construcţiilor riguroase, cu ample deschideri, e cel propus de V. Fanache sub titlul *Caragiale*. Apariţia unei a doua ediţii, întregite, reprezintă în acest context unul dintre momentele fericite ale anului editorial 1997.

Volumul debutează prin fixarea coordonatelor şi a coloraturii originale în temeiul cărora caragialiana „lume-lume", deşi estetic

aparţine realismului, transgresează de fapt teritoriul şi programul acestui curent, pentru a se sublima într-o poetică proprie. Conjugând date ale existenţei socio-umane cu proiecţii ale unei experienţe subiective, Caragiale *xeivwk* actul transcrierii mimetice, aducând în scenă relaţii tensionate între eul creator şi lume. V. Fanache observă în acest sens că, dincolo de „fardul iluzoriu" ce nu scapă privirii unui „realist lucid", textului caragialian „îi este consubstanţial realismul ironic, al cărui atribut conferă oricărei imagini un caracter ambiguu, posibilitatea de a se schimba în reversul ei sau a-şi modifica sensul iniţial într-unul neaşteptat". Dată fiind această pluralitate de sensuri pe care criticul o reţine cu subtilitatea sa caracteristică, lumea lui Caragiale trăieşte aşadar experienţa unei mereu fascinante

— V. Fanache, *Caragiale*, Cluj, Ed. Dacia, 1997.

Îndoieli; neîncrezătoare în posibilitatea unei semnificaţii absolute, ea se va impune în aceste condiţii drept „o lume fără identitate stabilă, glisantă, tranzitorie, cu o existenţă în travesti (mascată, trucată)". Limbajul, la rândul său, se desemantizează, într-un „talmeş-balmeş zăpăcitor" şi cel mai adesea destructurant. Alternând între a-şi etala maxima energie înfăptuitoare (dar şi cheltuitoare, asemenea universului baroc al „anti-economiei") şi inconsistenţa maladivă, această „lume-lume" pare a trăi mai mult decât plăcerea, anume un soi de frenezie a redundanţei teatrale în care ceea ce triumfa e „un vid semantic, întreţinut de o imensă trăncăneală", o gălăgioasă paradă de figuri profilate pe fundaluri mereu răsturnate, semn al unei naturi duplicitare. Parodia şi grotescul, iraţionalitatea şi simulacrul, dezorientarea şi absenţa chiar şi a celui mai fragil echilibru sunt şarpantele subterane ale acestui univers. „Comunicarea în această lume-lume – observă cu îndreptăţire V. Fanache – e compromisă de intensitatea zgomotului produs de un schimb de cuvinte reciproc ignorate. O lume în care toţi comandă şi nimeni nu ascultă se defineşte prin egalitate negativă, carnavalescă, acelaşi ins îşi devine sieşi conducător şi subordonat, stăpân şi slugă, adică niciuna nici alta, victimă a unei false identităţi, un moftangiu".

Situată la antipodul conceptului de societate, lumea lui Caragiale e de fapt, în esenţa sa intimă, un conglomerat inform, o „mulţime dispersată", adică „un Babei de semnificaţie tragi-comică". Chipuri şi măşti se întâlnesc într-un spaţiu interstiţial, guvernat de repetiţii, stereotipii, dar şi, în egală măsură, de neaşteptate răsturnări şi

violentări ale unor ameţitoare multitudini de expresii, dizolvate, tocmai prin excesul cu care se aruncă în joc, „într-un personaj unic, multiplicat la nesfârşit". Sunt observaţii ce conduc simultan spre imaginea unui spaţiu închis, ca şi a unui teatru în care se desfăşoară cu înverşunare o „hărmălaie dionisiacă". De aceea, concluzionează criticul, „Mitică şi moftul au în opera lui Caragiale rolul de cuvinte referenţiale, primul dezvăluind esenţa individului, relevat în Vldul existenţial, al doilea, esenţa faptelor sale, relevate în sterilitate".

Sub titlul *Cei care pierd şi cei care găsesc*, V. Fanache aduce argumente suplimentare în sprijinul ideii că nu atât chipul, cât masca este aceea care dictează (cu o paradoxală supuşenie însă) acestui univers. Urmărind „invarianta pierdut-găsit", cu mereu derutantele sale jocuri de text şi subtext în excesele vorbirii şi dinamica desemantizării, V. Fanache va sublinia astfel că, în cazul lui Caragiale, „masca înlocuieşte adevărata faţă, jocul teatral comportamentul natural, retorica de ocazie convingerile. Dependent de obiectele în care îşi întrevede viitorul, posedat de ele până la desfigurarea psihică şi incongruenţa limbajului, personajul caragialian se manifestă ca un reificat de esenţă comică. Manevrarea sa de către obiecte ia dimensiuni groteşti şi îl proiectează într-o comedie a iluziei".

Ar fi vorba, astfel, despre un fenomen simultan de fuziune şi disjuncţii. E o „prezenţă în absenţă", remarcă V. Fanache, sintagmă ce defineşte o lume cu straturi înşelător alunecoase, dincolo de care însă nu se întâmplă schimbări reale. Trucajele, iluzia sunt doar „joc", cu atât mai captivante cu cât se arată a fi, în fond, inutile, iar de la un prag încolo vârtejuri ale vidului, negre capcane ale golului. Realitatea şi magia îşi împletesc semnele sub dicteul unui suveran „viceversa", tipar ce va amplifica halucinant inconsistenţa, nimicul: „Vânzoleala provocată de obiectele care se pierd şi se regăsesc, sugerând o posibilă schimbare în ordinea vieţii, formează un strat al speranţelor înşelătoare, dincolo de care nu se întâmplă nicio modificare de destin. Personajele rămân invariabil pe locurile lor, iar cele ce se petrec par a fi un spectacol produs de o lume care se identifică în final cu nimicul însuşi. Ca şi cuvintele rostite de aceste personaje, obiectele luate de ele în posesie cu atâta larmă se arată a fi goale, semne inverse, amplificate până la ridicol ale unei lumi inexistente".

O aceeaşi confuzie a extremelor face substanţa studiului intitulat *între scandal şi petrecere*, în care criticul se referă pentru

început la articulaţia excesiv timbrată şi abundenţa gesturilor personajelor lui Caragiale. Textul se impune prin fineţea analizei şi subtilele disocieri, ca şi prin refacerea 36

jocului ambiguu al unor unităţi narative ce se luminează fugar, pentru a-şi amesteca apoi în mod neaşteptat semnificaţiile, sau chiar a şi le întuneca reciproc. În această zăpăcitoare „lume-lume", aplanarea scandalului (ce urmează de regulă petrecerii) nu este, nici ea, decât o simplă aparenţă. În împăcare se schiţează deja un viitor măr al discordiei, astfel că „cercul scandal-petrecere, petrecere-scandal îşi urmează ironic rotirea", înscriindu-se în comportamentul protagoniştilor ca o fatalitate, dar tradusă, observă cu aceeaşi subtilitate V. Fanache, într-un cod al comicului de moravuri.

Fa/sa întâlnire cu celălalt, petrecută sub zodia antidiscursului, ce pune capăt imperativ dialogului până la căderea în zgomot (altă faţă, de fapt, a absenţei), *Veselă sau tristă duminică*, text ce repune în discuţie eşecul comunicării privit de data aceasta prin prisma stării de anti-repaos, cadru al „gălăgiei vide" sau *Camgialignul „Tren de plăcere" sunt* studii ce întregesc această primă secţiune a cărţii, cuceritoare prin construcţie, prin frazarea şi refacerea texturii şi a câmpurilor semnificante. Incitante sunt de altfel şi titlurile citate mai sus.

O a doua secvenţă, *Lumea ieşită din ţâţâni*, aduce în scenă „o altă posibilă lume" în care stereotipiile şi mecanica repetitivă se întrerup brusc pentru a lăsa să se audă vocea „nebunului", singurul în măsură să rostească în marele bâlci, chiar şi pentru o clipă, adevărul. „Această voce – observă V. Fanache – penetrează până departe, încalcă ierarhiile sociale, convenţiile lingvistice şi morale, habitudinile comportamentale etc. Pentru că existenţa umană i se pare falsă, ea refuză să şi-o asume, un refuz spontan, formulat în cuvinte neaşteptate, nebuneşti. În marele timbălău uman, în vastul bâlci, numai vocea unui nebun poate şoca, făcându-se auzită".

Disociind între nebunii „mascaţi" şi nebunii aievea, criticul nu are în vedere însă doar protagoniştii acestui spaţiu, ci pe însuşi creatorul lor. Pentru că „autorul îşi asumă deseori rolul nebunului travestit, contrapunctând textul cu vocea ironică a adevărului". Sunt analizate apoi formele de „amor nebun", ipostazele „ambiţului" erotic, aşa cum se lasă dezvăluite în *o noapte furtunoasă*, de pildă, ca o peripeţie fără obiect, stârnită din nimica şi sortită să eşueze în acelaşi gol care a născut-o. Ceea ce se impune în acest context e o

spectaculoasă paradă de măşti, concurând prin febrilitatea expresiilor chipul dindărătul fardului narcotizam, dar viu, încărcat de efluviile unei nesperate realităţii. Deosebit de interesante sunt observaţiile legate de terapeutica „plânsului isterizat", formă hibridă ce conjugă amorul etern cu cheful straşnic. Desigur, altele sunt semnificaţiile nebuniei din prozele de sondare psihologică, unde „sminteala comică se preschimbă în sminteală tragicomică". Nu mai este vorba aici despre extravaganţele întreţinute printr-o continuă spargere şi refacere apoi a spaţiilor iluzorii, ci despre rupturi, dincolo de care se aprinde cu violenţă dilema, impasul metafizic, adică „dezordinea spiritului". Un caz aparte îl reprezintă Cănuţă, cel poreclit „un om sucit", deoarece aici, „dincolo de text, Caragiale lasă să se întrevadă un text imaginar care sugerează pozitivitatea comportamentului bietului sucit".

Ironia, capitol dintre cele mai captivante ale volumului, reface de fapt desenul acestei lumi pornind de la diferenţa dintre ironia retorică şi cea socratică. Ecouri ale acesteia din urmă sunt recognoscibile în opera lui Caragiale, a cărei structură dialogată, incitantă şi permanent descrisă poate fi pusă în legătură cu premisele ironiei socratice, care rezidă în's" ambivalenţa ontologică a lumii, consecvent purtătoare a unui dublu ade

văr". Între glumă şi seriozitate, ironia va rămâne chiar şi pentru cel care o

— Practică o continuă enigmă.

Secţiunile finale ale volumului lui V. Fanache, *Puterea caragialiană* şi *Meditaţia la I.L. Caragiale* reaşază accentele comentariului într-un cadru al actualităţii. „Opera lui Caragiale – spune criticul – se naşte din mişcarea prezentului, obiectul său e în fond prezentul, descris în momente numai aparent întâmplătoare, în esenţă venind unele înspre celelalte, sub semnul unei viziuni coerente". Aşa cum la fel de coerentă şi elegant articulată e şi cartea dedicată acestui scriitor de criticul V. Fanache, al cărui demers, desfăşurat fără ezitări, convinge, provoacă şi încântă. 38

Lecturi şi armuri

Un alt registru, exersat paralel cu cel liric unde Aurel Rău a atins de mult performanţa cristalizării unei voci distincte, este cel al foiletonului, comentariului sau portretului literar. O mărturie în acest sens o aduce volumul *Expo 99*. *De la Olahus la Umil Cioran**, a cărui substanţă încearcă să refacă, în articulaţiile sale majore, un destin

cultural. De la enciclopedistul Nicolaus Olahus, la Anton Pann sau Andrei Mureşanu, la triada Slavici, Eminescu, Creangă, cu traversări apoi ale unei alte vârste a literaturii (sunt invocaţi aici Ion Minulescu, Urmuz, Adrian Maniu, Panait Istrati), cu o trecere abruptă spre Ion Barbu, Blaga în ipostaza sa de romancier, cu o insolită propunere de lectură a poeziilor lui Constantin Noica, urmată de un comentariu dedicat lui Tudor Vianu, studiul ancorează în final în universul lui Emil Cioran.

Aurel Rău îşi propune aici realizarea unui tablou de epocă prin inspectări caleidoscopice, prin mişcări panoramice şi prim-planuri (spre exemplu, cel avându-l ca protagonist pe Ion Pillat), prin analize sau evocări înscrise sub titluri ce vizează, prin ele însele, imaginea unui ansamblu sau particularitatea unei mişcări. Formulările sunt tributare unei gândiri cu exerciţiul metaforei şi al spaţiilor ample. Iată doar câteva exemple: *Dreptatea inorogului*, *Hoinăreli cu Anton Pann*, *Andrei Mureşanu în*

Aurel Rău, *Expo 99*. *De la Olahus la Emil Cioran*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, *răsăririle magicului*, *Eminescu prin „tării de ra%e"*, *Noapte cu Urmuz Un haiduc al Europei*, *Emil Cioran* (*avatar de scriitor*). Autorul nu are pretenţia comentariului exhaustiv, el nu-şi propune epuizarea materialului investigat. Textele însumate în acest volum se referă mai degrabă la dinamica unui spaţiu cultural, cu opriri şi punctări sugestive ale ceasurilor sale de referinţă.

Aurel Rău imaginează cu acest *Expo 99*, după propria-i mărturisire, gestul unui aventurier singuratic, fascinat, fericit în imperiul Cărţii (văzută în ipostaza sa de text total), care îşi asumă condiţia şi un cod cavaleresc. Venind în prelungirea unor alte lecturi consemnate în spaţiul volumelor *Elogii* (1968) şi *Efigii* (1989), cartea de faţă prilejuieşte popasuri şi aventuri într-un peisaj asumat subiectiv, fără ceea ce autorul pare să resimtă drept inconfortul unei metode sau discipline. „Această nouă culegere de texte critice se vrea în calculele autorului o continuare". – sună mărturisirea paginii de debut a volumului. Alte poposiri, adânciri, rătăciri în materia istoriei literare româneşti, aventuri de lectură. Sau lecturi altfel. Proprii. De aceea, o ordonare în trepte, trei sau cinci: vechi, prima parte a secolului XIX, marii clasici, moderni, contemporani. Nicio metodă umbrelă, niciun zeu, nimic despre profesoral. Calea cea mai neaşezată, deci sigură. Mereu din acelaşi ceas: al hidalgului care îşi procură o

armură, o lance, un model de iubită şi – fără scutier însă – purcede să se confrunte cu năzuiri, namile ce să justifice confruntarea. Consternant şi ziditor; o lume de umbre care în loc să scadă se înmulţesc".

Aurel Rău vine în spaţiul comentariului critic cu un vocabular contaminat de fascinaţia unor alte orizonturi. Absenţa declarată a metodei, ca şi a unei discipline, nu afectează ansamblul. Îl patinează însă uşor cu efluvii poetizante, ce aduc culoare, e adevărat, nu însă întotdeauna şi accentul clarificator, particularizant. Cititorul e invitat de fapt într-un teritoriu situat la interferenţa imperiilor, cu ambiguităţi fecunde, dar şi gesturi mai puţin decise, voit vălurite. Conştient de efectele dar şi capcanele unei astfel de formule ce îngemănează spaţii cu limbaje specifice, Aurel Rău avansează ideea unui mod de lectură şi recitire intermediar, 40

anume un mijlocitor „mod compus", un fel de (mai greu de imaginat) bisturiu floral: „Aproape să te laşi păgubaş – spune autorulcând o licărire: modul compus. Mijloceşti în fond o rememorare, expui, inclusiv unor suferinţe, persiflarea de sine, vieţi, opere". Între lirică şi exerciţiu critic, Aurel Rău propune, deci, un teritoriu osmotic dispus să redi-mensioneze emoţii şi amintiri (*Trei păstori sau epicul din liric*), sau să comenteze pagini ale istoriei literare mai puţin sub imperativul judecăţii critice obiective, cât sub presiunea impulsului metaforizant despre care am mai vorbit, a unui întreg instrumentar poetic. Exemplele sunt la îndemână. Iată astfel acest debut de pasaj: „În negura luminoasă ca o retragere din demnităţi mirene în monahism, a primei noastre cărţi liturgice, de fervoare spirituală şi de istorie mai amplă, în logica ei reducţionistă, cu unităţi de măsură din Scripturi (…) îşi are relevanţa ei reamintirea traseelor şi escalelor, nu în mică măsură pentru atingerea nodurilor de emergenţă energetică şi de emanaţii de foc intelectual bizantin…", sau „Un binoclu, sau tunel de ieşire, în care te caţeri prin rarefieri, tensiuni şi fandări verbale… „etc.

Discursul are însă un ritm alert, conferit mai cu seamă de tăieturile precise, cu gesturi scurte şi elegante, ale frazei. Există apoi un protocol discret, prezent de-a lungul întregii înscenări propuse de Aurel Rău, între citire şi recitare, lectură critică şi scenariu intens subiectivizat. Volumul aduce astfel cu sine o altă expresie a vocii şi personalităţii unui autor dispus să îmbrace „armuri" diverse, să

experimenteze adică direcţii şi formule, de factură diferită, dar constant vocaţiei sale structurale, cea a confesiunii lirice.

II

Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti

Despre extraordinara lecţie de rigoare şi rafinament şi acea sărbătoare a ideii pe care Ioana Em. Petrescu a dat-o criticii româneşti, depunea, în octombrie 1989, o nouă mărturie apariţia studiului intitulat *Eminescu şi mutaţiile poemei româneşti*. În acelaşi demers perfect articulat, de o rară eleganţă, prin care s-au impus lucrările anterioare, cartea realizează o viziune de ansamblu asupra evoluţiei liricii româneşti, conturând în principal trei mari momente (a se citi modele poetice), înţelese ca trei încercări de a institui prin limbaj o schemă dinamică a lumii. Primul dintre acestea este, desigur, momentul eminescian, în care Ioana Em, Petrescu descifrează sensurile unui proces de cristalizare arhetipală a limbajului poetic românesc, pe care îl va adânci, rămânând însă integrată aceluiaşi epistem, poetica lui Blaga. Similar din acest punct de vedere e şi cazul lui Arghezi, căci „înnoirea pe care critica o proclamă aproape la unison înseamnă o revoluţionare a limbajului poetic şi a temelor poetoana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poesjei româneşti*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1989.

tice", dar nu implică şi o modificare a poeticii însăşi, ea rămânând în esenţă „una de natură romantică". Abia cu revoluţionarea discursului poetic şi cu acea deschidere spre o nouă accepţie a lirismului operată de Barbu se poate vorbi de un al doilea moment în evoluţia poeziei româneşti, de adevărate mutaţii structurale pe fondul cărora se va afirma „poetica rupturii" al celui de-al treilea moment, de sinteză, reprezentat de opera lui Nichita Stănescu.

Demonstraţia Ioanei Em. Petrescu pleacă de la observaţia că, aşa cum se reflectă în povestea lui Sarmis, dintr-o variantă a poemei *Gemenii*, momentul eminescian se cere înţeles ca o rescriere a mitului orfic, „motivul ochiului, al privirii şi al orbirii care transformă vederea în viziune" constituindu-se ca o constantă şi figurând în „miezul poeticii eminesciene". Prezenţa acestui motiv îşi are desigur motivaţia sa filosofică, observă Ioana Em. Petrescu, şi s-ar afla în directă relaţie cu acea valorizare a modalităţilor noastre de raportare la real, pe care o propune Hegel. Astfel, pentru ajutorul *Prelegerilor*) *de estetică*, singurele simţuri care nu distrug distanţa subiect-obiect, permiţând o

atitudine degajată şi contemplarea artistică, sunt văzul şi auzul, aşa numitele „simţuri teoretice" care „lasă obiectele să subziste prin ele însele". În încercarea de a-şi explica acest statut privilegiat al ochiului în ierarhia organelor de simţ, Ioana Em. Petrescu va apela şi la mărturia lui Toma d'Aquino, remarcând în cele din urmă sensul aristotelic al acestui motiv. E readusă astfel în discuţie ideea potrivit căreia, în *Etica nicomahică*, intelectul se dovedeşte sinonim cu ochiul sufletului, *cel care* va descoperi forma, adică esenţa noţională a obiectului. Sunt reţinute, de asemenea, comentariile etimologice ale lui Anton Dumitriu, ce „pun în lumină relaţia originară între teorie (sau ştiinţele teoretice, disociate de Aristotel de ştiinţele practice şi de ştiinţele poetice) şi privire, contemplare, spectacol". Într-un capitol ulterior, *Despre metaforă*, Ioana Em. Petrescu va considera de aceea privirea ca expresia unui traseu gnoseologic, ochiul realizând aceeaşi „intuiţie luminoasă a totalităţii" proprie gândirii simbolice şi actului ritual. Trebuie 44

să înţelegem însă prin privire nu atât vederea, cât viziunea, avertizează autoarea, acea deschidere lăuntrică a ochiului care a cunoscut orbirea sacră, sau „moartea vie", adică ultima taină. De fapt, întrevedere şi viziune există acea diferenţă pe care o evidenţiază filosofia indiană a limbii, primului nivel, „vorbirea desfăşurată" sau limbajul sonor, opunându-i-se „vorbirea care vede" sau „lumina intuitivă" care urmează „vorbirii medii" şi care realizează o reîntoarcere la sensurile originare, preverbale, universale şi totalizatoare ale metaforei: „Acelaşi tip de opoziţie între gândirea discursivă şi intuiţia luminoasă a totalităţii realizează filosofia indiană a limbii, în care modelul de funcţionare a limbajului nu e, ca-n Europa, cel logic, ci e cel simbolic, al actului ritual. De aici, disocierea între limbaj şi gândirea discursivă (...). Actul originar de instituire a sensului este aşadar, în accepţie indiană, de natură metaforică. Realizată pe trei nivele ale limbajului (Vorbirea desfăşurată sau limbajul sonor, vorbirea medie sau limbajul interior şi vorbirea care vede, asimilată cu lumina intuitivă), psihodinamica indiană a logosului conduce spre reintegrarea formei prediscursive. Recuperarea, prin vorbirea care vede, a formei originare, prediscursive, înseamnă depăşirea individualităţii noţionale a cuvântului printr-un proces în fond metaforic de construire a sensului global".

Între aceste repere teoretice, Ioana Em. Petrescu recompune

traseul evoluţiei liricii româneşti, conferindu-i sensul unui „proces în care universul construit de vederea poetică e înlocuit printr-un univers vizionar". Momentul decisiv în acest proces, în fond, de sublimare a formulelor cunoaşterii, îl constituie, s-a arătat deja, poetica eminesciană. Există însă câteva prefigurări ale acestei mutaţii în poezia paşoptistă, şi acestea în ciuda faptului că „schemele dinamice" ale peisajului din lirica preeminesciană sunt tributare unei poetici a „vederii". Astfel, deşi cu poezia paşoptistă triumfă ceea ce Ioana Em. Petrescu numeşte un peisaj tturnetic", tablourile spaţiale devin uneori semne hieroglifice, luminate de raza unei priviri absente, ce dematerializează contururile şi permite gândirii să repopuleze aceste spaţii cu „semne edificatoare". E cazul peisajelor lui Grigore Alexandrescu: „... structural, peisajele lui Grigore Alexandrescu rămân de două tipuri: mimetice şi hieroglifice. De la ochiul care ia în stăpânire, ordonat şi metodic, cuprinsui din *Viaţa câmpenească*, la privirea absentă, absorbită de lumina astrală din *Reverie*, spaţiul estetic se dematerializează, părând a trece de la un regim al vederii la unul al viziunii (...). În măsura în care se poate vorbi la Grigore Alexandrescu de un spaţiu al viziunii, acesta e un gol nedeterminat de imaginaţie, un spaţiu al semnelor, pe care gândirea e liberă să-l populeze cu sensuri edificatoare, în ordine morală sau patriotică". Difuză încă, mai mult o sugestie, această substituire se va realiza propriu-zis în „spaţiul interior" în care Heliade Rădulescu înţelege să contopească planul cosmic şi planul istoriei, transfigurând o lume spectacol şi hieroglifa a timpului într-un loc al trăirii, simultan al „încântecului" şi durerii unei nesfârşite căutări de sine: „Spaţiul în care se petrece transferul de la realitate la viziune e un spaţiu interior. Heliade resimte noaptea ca o trăire dilematică a eului care se caută pe sine. (...) Planul cosmic şi planul istoric converg spre un plan interior ce transfigurează descripţia şi rememorarea în trăiri ale unei conştiinţe romantic torturate, care îşi caută locul în ordinea cosmică şi în cea istorică. Din această perspectivă, conceperea neutră a lumii sub zodia peisajului mimetic devine imposibilă, căci vederii i s-a substituit, decis, viziunea".

Secţiunea intitulată *Ochiul lăuntric* reia ideea enunţată în primul capitol, anume a rescrierii eminesciene a mitului orfic, din perspectiva căreia peisajul eminescian, structurat pe scheme mitice, se dovedeşte a fi „esenţialmente vizionar". Stilistic, această particularitate s-ar traduce

prin acel proces de metaforizare a comparaţiei pe care Ioana Em. Petrescu îl interpretează în sensul unei „sublimări a lumii în idee". E ceea ce se realizează, tematic, prin jocul de reflexe şi oglindiri propriu lumii eminesciene plasată „la hotarul ambiguu între real şi ireal", hotar unde, sfâşiat de „nostalgia realului şi conştiinţa propriei irealităţi", fiinţa va trăi de fapt 46

agonia perpetuă a unui eu fisurat şi spectacolul exemplar al „învăţării" morţiiântregul traseu al cunoaşterii stă astfel sub semnul ochiului orb, luminat însă interior de flacăra magică a ideii.

Paginile dedicate lui Lucian Blaga îi prilejuiesc autoarei trecerea de la motivul ochiului orb la cel al tăcerii şi muţeniei, înţelese ca ipostaze tainice ale logosului, ca „limbă originară a oricărei poezii", spaţiu unde, ca mai târziu în „necuvântul" lui Nichita Stănescu, „frumuseţea şi moartea, crinul şi cenuşa coexistă". Un motiv corelat tăcerii, observă Ioana Em. Petrescu, e rana, căci „dacă prin muţenia soluţionată în cântec sau necuvânt, prin rădăcinile ei în lumina zodiilor din adânc şi prin înrudirea cu existenţele embrionare, germinative (sămânţa, izvorul), poezia aparţine realităţii cosmice, ea se revendică de la realitatea, tragică, a existenţei (şi conştiinţei) umane printr-o altă caracteristică a sa, asociată cuvântului, rana". E vorba, de fapt, în acest motiv de „conştiinţa dramatică a nefiinţei ce sălăşluieşte în inima fiinţei", trăind într-un contur viu, dobândit prin cântec, o „frumuseţe extatică, eternă, al cărei miez e moartea", cenuşa din „potirul-urnă al crinului" încărcat, superb amăgitor, de polen.

Poetica lui Arghezi vine să marcheze tranziţia între momentul eminescian şi cel pe care îl va reprezenta poezia lui Barbu. Asistăm însă la o modificare radicală a universului tematic impus de Blaga, la o revalorizare a realului şi a sensurilor existenţei, centrate acum în jurul încercării demiurgice de a învinge absenţa, de a da fiinţă, din „nămolurile tainelor", unui spirit vizionar-creator: „materialitatea poeziei argheziene e capcana prin care spiritul individual încearcă să înfrângă absenţa, golul, să dea fiinţă Ideii refugiate în pură negativitate; ea are de aceea un sens demiurgic în cea mai pură accepţie a termenului: creaţia argheziană începe prin a popula irealul. (…) Realismul arghezian e aşadar actul revelator spiritului, al gândirii, de a dezvălui sămânţa lui Dumnezeu' în miezul Calităţii imunde, opacă pentru ceilalţi, devenită, pentru privirea vizionar-creatoare, transparentă".

Despre semnificaţiile celui de-al doilea mare moment în evoluţia liricii româneşti vorbeşte penultimul capitol al cărţii, anume cel intitulat *Ochian*, termen ce desemnează „o viziune deviată de la cea normală, o viziune 'nefirească, modificând adică lumea (naturală, firească) dată". De o extremă fineţe, comentariul asupra operei lui Ion Barbu include observaţia că ne aflăm în faţa unui univers în care „sensul e inoculat incanta-toriu" şi nu transmis prin „mediere conceptuală"; de asemenea, el se va revela în relaţia termenilor, căci sensul aparţine acum procesului şi nu unor „entităţi precare, nestatornice, care-i dau trup". Ceea ce înseamnă că devenirea e nu atât trecere, cât cristalizare, logica ei dezvăluindu-se în raza rece a unui „ochi steril, sticlos-îngheţat al morţii", încremenit într-o „orbită divin-transfiguratoare". În ordinea acestei interpretări, „ochianul" reprezintă aşadar „instrumentul instituirii unei priviri secunde, ne-naturale, adică e un motiv care prefigurează cu claritate (mai puţin componenta libertăţii ludice) ideea jocului secund, putând servi ca emblemă poeticii revoluţionare a lui Ion Barbu".

Ultimul capitol se referă la cel de-al treilea moment din evoluţia poeziei româneşti, evidenţiind mutaţiile structurale ce definesc opera lui Nichita Stănescu. Înţeleasă, înainte de toate, ca o „meditaţie asupra statutului eului şi asupra relaţiei sale cu lumea", poetica stănesciană exprimă această relaţie prin „dialectica vedere-devorare, înghiţire", stând sub semnul sintetic al „ochiului cu dinţi". Asociat conştiinţei rupturii şi vidului, remarcă Ioana Em. Petrescu, ochiul devine acum vidul însuşi; el nu mai priveşte, ci este privit, lăsându-se invadat de priviri străine, abandonându-se unui asalt al absenţei. E ceea ce, preluând termenul lui Nichita Stănescu, autoarea numeşte „vitrificare", cuvânt ce desemnează de fapt o primă trecere spre nefiinţă, devenirea-absenţă despre care vorbea De-rrida. Singură „starea cântecului" se sustrage acestei deveniri, însă tema cântecului mântuitor este „tocmai legea universalei devorări", ceea ce înseamnă că ne aflăm în faţa unui model ontologic de tip organic. Foamea are şi o a doua semnificaţie, fiind „expresia unei forme vitalizate a 48

cunoaşterii", or aceasta indică faptul că de tip organic e şi modelul gnoseologic pe care îl instituie poetica stănesciană. E o poetică a „rupturii", concluzionează autoarea, a cărei soluţie „tehnică" e „poezia pulsatorie", adică acea poezie care „dilată sau, dimpotrivă, concentrează spaţiul versului până la dimensiunile unui cuvânt

esenţial, subliniat prin izolare”.

Operând distincţii dintre cele mai fine, detectând sensul ultim al cuvântului şi închipuind un sistem în totul convingător, Ioana Em. Petrescu dăruieşte astfel, indiscutabil, criticii româneşti o carte de referinţă, în paginile căreia cititorul trăieşte, fermecat, bucuria pură a Ideii.

Fragmente despre critică

O carte precum *Fragmente despre critică1* nu aduce cu sine doar mărturia unui discurs dintre cele mai captivante; notele definitorii ale scrisului lui Marian Papahagi sunt de mult timp cunoscute: subtilitate, eleganţă, rafinament, rigoare. În spaţiul de deschidere al frazei se lasă ghicit un spirit atent să construiască, dar şi, în egală măsură, să se bucure de peisajul pe care îl desfăşoară şi îl străbate; (şi) din această perspectivă criticul Marian Papahagi se arată a fi traducătorul perfect al lui Roland Barthes din *Plăcerea textului*. Revenind la *Fragmente despre critică*, aş nota de aceea mai cu seamă faptul că această carte se constituie într-o cronică fidelă şi în totul convingătoare a criticii literare româneşti din anii din urmă, intenţia autorului fiind aceea de a demonstra „că în anii ’60—80 a existat la noi o literatură de foarte bună calitate şi o critică literară ce s-a străduit să nu mintă, să încurajeze valoarea şi să o susţină”. Aceasta chiar dacă (sau poate tocmai pentru că) nu puţine sunt vocile care se ambiţionează să afirme contrariul.

Venind în continuarea volumului *Cumpănă şi semn* şi anunţând un altul (*Interpretăripe teme date*), cartea de faţă face deci parte dintr-un triptic „dedicat observării sistematice a literaturii române contemporane”. Autori şi cărţi vor intra astfel rând pe rând în scenă pentru a compune ufl tablou cu liniile precis marcate. Judecăţile sunt clare, sigure, întotdeauna

— Marian Papahagi, *Fragmente despre critică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994.50

I

oneste. Fie că acceptă, fie că se delimitează de punctul (punctele) de vedere al (ale) autorilor luaţi în discuţie, criticul Marian Papahagi rămâne credincios misiunii sale: aceea de a recunoaşte valoarea, de a propune repere.

O primă secţiune a cărţii, intitulată *Profiluri*, reuneşte texte consacrate unor autori de cea mai aleasă formaţie şi certă valoare din

spaţiul literar românesc. Nu întâmplător, ea debutează cu recitirea unui „mit", anume a personalităţii, în multe privinţe, exemplare a lui Mircea Eliade, exemplaritate ce nu poate fi însă cu adevărat înţeleasă decât în perspectiva „temelor" ce i-au marcat destinul: a voinţei şi fericirii. „Oricât de multe s-ar putea spune despre însemnătatea operei ştiinţifice şi literare a lui Eliade – scrie Marian Papahagi – şi orice s-ar întâmpla cu posterioritatea lui (e perfect admisibil teoretic să ne imaginăm că în timp, opera lui va cunoaşte amendamente, critici, revizuiri şi respingeri, chiar dacă ele vor privi, probabil, detalii ştiinţifice şi nu poziţii principiale în filosofia culturii care, într-un anumit sens, nu-şi vor pierde niciodată însemnătatea), exemplaritatea lui Eliade pentru noi aceasta rămâne: prin „tematica" voinţei, a fericirii şi a ecumenicităţii. (…) îl vom fi recuperat integral pe Eliade, desigur, când îi vom fi publicat, aşa cum e nevoie, opera completă; dar, în sensul „temelor" amintite, asimilarea lui poate fi desăvârşită numai atunci când această lecţie va fi deplin înţeleasă". Alte texte se referă la scriitorii I. Negoiţescu, (personalitate aşezată „sub semnul contrastelor ireductibile"), Adrian Marino, Mircea Zaciu (structură dual㠹 recognoscibilă în toate cărţile sale, aceste intense confesiuni, remarcă Marian Papahagi, menite să-şi aducă cititorii într-un spaţiu deopotrivă al „expansiunii şi singurătăţii, minuţiei laborioase şi gustului, elanului afectiv şi scepticismului, muncii şi melancoliei"), Nicolae Manotescu şi Eugen Negrici, autori la care se revine de altfel şi în celelalte Acţiuni ale acestei cărţi.

Astfel, în capitolul *Teorie p critică*, de pildă, sunt comentate două cărţile lui Adrian Marino, ca şi incitantul demers din Despre *poezie* al lui N. Manolescu, criticul oprindu-se de asemenea la „introducerea" în poezia română de azi pe care o propune E. Negrici, unul dintre teoreticienii ce-şi ridică edificiul în vecinătatea imediată şi actualitatea concretului. După cum un alt capitol, *Interpretare* şi *judecată*, reia, în paginile sale de deschidere, ideea orizontului bipolar pe care îl dezvăluie cărţile lui Mircea Zaciu. De la *Glose* şi *Colaje* la *Ordinea şi aventura* sau *Bivuac*, *o* dublă atitudine se face constant transparentă în paginile criticului şi istoricului literar Mircea Zaciu; comentariile sale sunt simultan lectură simpatetică şi aşteptare, e de părere Marian Papahagi, „ordine" şi „aventură", această capacitate de a trăi textul şi, în acelaşi timp, de a se obiectiva în raport cu el, ce dă nota fundamentală, constanta scrisului lui Mircea Zaciu, fiind indiciul unui

tip special de sensibilitate, anume o „sensibilitate lucidă". „Autorul este astfel – e concluzia acestor pagini – un spirit concomitent analitic şi sintetic, şi izbuteşte să-şi adecveze obiectul cercetării, adecvându-i-se. „Lectura simpatetică" şi „lectura altfel" se înscriu într-un binom paralel celui al „ordinii şi aventurii" şi subliniază marca unui scris critic de adâncă penetraţie în care reflexivitatea şi distanţarea, judecata de valoare şi disocierile faţă de obiect se combină într-o convingătoare ţesătură a argumentării".

Gelu Ionescu, Z. Ornea, Ion Pop, V. Ivanovici, M. Zamfir, Al. Călinescu, M. Muthu sunt alţi protagonişti ai acestui fascinant spectacol al ideilor pe care îl desfăşoară Marian Papahagi. Lor li se adaugă, în capitolul *Propuneri de lectură*-Dana Dumitriu şi G. Dimisianu, M. Iorgulescu („intelectual modern, de o tragică, absolută consecvenţă cu sine"), M. Martin, N. Gheran şi Mircea Scarlat cu a sa „subtilă spectrografie a straturilor unei deveniri" (e vorba de volumul consacrat lui George Bacovia). După cum, în *Provocarea eseului*, secţiunea următoare, revine în discuţie numele lui N. Manolescu (mai multe pagini oprindu-se asupra „Temelor" sale), alături de care figurează autori ca Sorin Mărculescu, E. Simion (al cărui stil „plăcut şi stimulator sub unghi intelectual" se remarcă printr-o „senzaţie de stenic şi echilibru"), L. Raicu, D. Flămând, Cornel Căpuşan 52

(„comparatist de întinsă cultură şi amplă deschidere spre literaturile mari ale Europei") sau Paul P. Drogeanu, a cărui carte de debut, *Practica fericirii*, reprezintă una dintre cele mai strălucite contribuţii în planul eseisticii româneşti. Cu *„Suflul" cronicarului* e parcursă o altă pagină a criticii româneşti, printre ai cărei reprezentanţi figurează O.S. Crohmălniceanu (cu „tonul său detaşat şi cordial, chiar colocvial uneori"), M. Sorescu, Mircea Iorgulescu („observator atent al realităţii literare, dar şi un sintetizator al ei în câteva puncte nodale sau controversate"), Valeriu Cristea, Laurenţiu Ulici („practician al lecturii, avizat şi informat", dar purtat adesea de „dorinţa unei citiri paradoxale"), Gh. Grigurcu sau Al. Dobrescu. Un ultim capitol al cărţii e dedicat criticii tinere şi cuprinde comentarii asupra cărţilor lui Dan C. Mihăilescu („critic de opinie fermă şi consolidată, cu opţiuni sigure şi gust limpede decantat"), Al. Cistelecan (remarcabilă, printre alte calităţi, fiind capacitatea sa de a fixa din câteva linii doar portretul unui poet), Ioan Holban, Marius Ghica, Vasile Popovici, Cristian Moraru şi M. Mihăieş.

Aceasta ar fi, iată, sumarul cărţii lui Marian Papahagi. L-am schiţat aici, mulţumindu-mă cu acest „rezumat", deoarece o carte precum *Fragmente despre critică* se lasă greu „povestită". Ea se cere în primul rând citită. Iar apoi, citată. Nu doar pentru că, aşa cum scrie Marian Papahagi, avem memoria scurtă şi tendinţa de a uita. Ci pentru că (şi) această carte exemplifică, la modul cel mai seducător, calităţile unui scriitor dintre cei wai reprezentativi în planul criticii româneşti.

Interpretări pe teme date

Cu *Interpretări pe teme date** criticul Marian Papahagi încheie seria (de trei volume) dedicată cercetării sistematice a fenomenului literar românesc contemporan. Exceptând prima secţiune, ce reia, nuanţează şi completează propuneri mai vechi de lectură, pe subiecte de literatură clasică şi modernă (preocupări ilustrate în parte în *Exerciţii de lectură*, *Eros şi utopie* sau *Critica de atelier*), comentariile reunite sub acest titlu au în vedere, în general, apariţiile editoriale semnificative ale anilor 1984-1989.

Cartea debutează astfel cu un grupaj dintre cele mai incitante „recitiri" ale unor autori consacraţi. Unul dintre aceştia este Nicolae Fili-mon asupra căruia criticul se opreşte îndeosebi cu intenţia de a demonstra că, înainte de a intra în joc accepţiunile sociologice, ceea ce primează într-o tipologie (e vorba desigur de categoria „ciocoiului") este dimensiunea morală. „În fapt – arată Marian Papahagi – autorul nu întreprinde, prin *Ciocoii vechi p noi*, o analiză socială a epocii ce precede revoluţia lui Tudor, ci mai degrabă o analiză tipologică în ordine morală. Personajul lui nu este, în intenţia primă, *cel* puţin, reprezentantul unei clase, cât al unei categorii de caractere şi Filimon formulează în roman existenţa unor planuri paralele, pe care Dinu Păturică le transgresează succesiv". Urmează apoi paginile consacrate intertextualităţii caragialiene.

— Marian Papahagi, *Interpretări pe teme date*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

1995.

I

autorul fiind de părere că o situare a operei scriitorului în câmpul „schimburilor textuale" sau, mai exact, în sfera deschisă a „transtextualităţii" (definită, după G. Gennette drept mecanismul ce face ca un text să intre în relaţie de corespondenţă manifestă sau secretă cu alte texte) este absolut necesară. Trecând în revistă

contribuţii dintre cele mai recente în această direcţie (este vorba de studiile lui Ion Vartic, Florin Manolescu, Ştefan Cazimir, Maria Vodă-Căpuşan şi cele ale lui V. Fanache), Marian Papahagi consideră că asemenea exerciţii de lectură intertextuală îşi găsesc justificarea pe de o parte în faptul că, în opera dramaturgului, „scrisul apare foarte adesea ca un mijloc de manipulare", ilustrative fiind intervenţiile (emblematice) în scenariul caragialian al anonimei, telegramei, scrisorii de şantaj etc, iar pe de altă parte în faptul că autorul exersează nu de puţin ori procedee ale hipertextualităţii. Prelucrările, parodiile, pastişele sunt constante ale „gustului" caragialian, opera literară străină devenind în cele mai dese cazuri pretext pentru configurarea spaţiului propriu, pentru „fixarea unei viziuni şi a unui stil". Exemplele nu întârzie să apară, printre ele figurând explicaţia psihologică a ipohondriei, din *Conu' Leonidafaţă cu reacţiunea*, al cărei „model" pare a fi logica la fel de îndoielnică la care apelează Polonius pentru a explica nebunia prinţului Hamlet. Nu mai puţin concludent în această ordine de idei este şi discursul „refuncţionalizat" (transpus adică în altă cheie) din schiţa o *conferinţă*, Marian Papahagi amintind aici şi un subtil comentariu al lui Ion Vartic care punea în evidenţă, la nivelul ansamblului textual, referinţele aristotelice ale personajului.

Rămânând încă în spaţiul acestei prime secţiuni, absolut cuce-ntoare se va dovedi a fi lectura paginilor consacrate timpului în *Craii dect-rtea-veche*, autorul descoperind în cele mai mici detalii reperele unui ciclu temporal deschis printr-o „trezire" ce implică, în plan simbolic, anamneza, şi încheiat prin „adormire", aceasta cu trimitere la visul premoni-toriu al asfinţitului. Ideea de ciclu vital inclusă aici e recognoscibilă şi în nalogiile an-zi şi an-lună, pe fondul acestei semnificaţii şi a dinamicii complexului simbolic al circularităţii pe care îl presupune, născându-se un înţeles global, anume „acela al unei formări, al unei iluminări, iniţierea devenind în acelaşi timp sursă pentru amintire şi alimentând, astfel, la rândul ei, un alt ciclu: ca orice educare, în fond, aşa cum etimologic enciclopedia era *enkyklos paideia*, instrucţiune educaţie ciclică". D. Iacobescu, Artur Enăşescu (poet aproape uitat, ale cărui versuri însă ar putea stimula acţiuni „recuperatoare"), Virgil Gheorghiu sunt alte nume că fac subiectul acestei secţiuni. Alături de ele, Ion Barbu, Ilarie Voronca (prozatorul) şi Marin Preda (e vorba de ediţia lui I. Cristoiu, discutabilă în ceea ce priveşte selecţia – a începuturilor literare).

Cel de-al doilea capitol, intitulat *Exerciţii de sinceritate*, e dedicat textelor cu caracter confesiv, Marian Papahagi fiind convins că „adevăratul eveniment literar al anilor de după 1989 a fost reprezentat de spectaculoasa diversitate de memorii şi jurnale publicate de editurile noastre", gest ce ar veni să anuleze sau, mai exact ar face elocvente – spune criticul – tăcerile unor vremuri care îşi vor cere încă mult timp de aici înainte evocarea. Este vorba în ultimă instanţă despre efortul de a înţelege (şi simultan „de a ne înţelege") de a recompune deci, într-o mişcare dublă, feţele timpului şi chipul propriei interiorităţi. O astfel de carte, scrisă cu luciditate, fără resentimente şi patos, este *Jurnalul* profesorului Mircea Zaciu, în ale cărui pagini „se lasă descifrată amprenta tenace a unei epoci şi inefabila ei percepţie subiectivă ce capătă prin timp valenţa unei mărturii indispensabile", căci, motivează Marian Papahagi, „Mircea Zaciu ştie prea bine că sub un anumit unghi chiar trăirile noastre, atitudinile, tăcerea, frământările, reflecţia, gesturile trădând o mentalitate, o obişnuinţă (sau blestemul ei) devin documente pentru reconstituirea unui timp istoric: altfel spus, însemnările private, intime, nu sunt niciodată atât de individuale încât să rămână semnificative numai pentru personalitatea celui ce le aşterne pe hârtie".

Acelaşi „farmec al privirii interioare" răzbate şi din paginile cărţii lui Valeriu Cristea, *După-amiaza de sâmbătă*, „una dintre cele mai adeva-56

ale" – e de părere Marian Papahagi – şi profunde cărţi ale sale, indiscutabil de mare fineţe literară. Constantin Noica faţă în faţă cu Emil Cioran, aşa cum se descoperă în paginile primului dintre cele două volume publicate la casa de editură II Mulino, sub titlul *l'amico lontano*, în fond, „medalia şi reversul" aceluiaşi exces, sunt alte fascinante apariţii în acest traseu spre „centru", spre inima lumii. Nu mai puţin seducător e spaţiul circumscris de *Jurnalul de la Păltiniş* şi, mai apoi, de *Epistolarul* prezentat şi îngrijit de Gabriel Iiiceanu, o carte „vie" în care chipurile prind cu adevărat viaţă, pledând cu patetism pentru necesitatea „marii" culturi. „*Epistolarul* – scrie Marian Papahagi – e viu prin lipsa de complezenţă şi prin ceremonialul împăcărilor, prin nedreptăţi şi acuze, prin pateticile regăsiri şi prin solemnitatea (sau chiar morga) tonului (atunci când e vorba de chestiuni grave), prin artificialitat ea să aparentă (cum spuneam, cele mai multe scrisori excelent redactate, sunt adevărate eseuri, când nu sunt pamflete) ce nu

izbuteşte să-i întunece autenticitatea incontestabilă".

Un drum iniţiatic, spre centrul unui labirint interior este şi *Un mu-eu în labirint* al lui Octavian Paler, carte în care „ordinea şi geometria dau primul canon", fără însă a estompa o „tensiune participativă" proprie confesiunii. Alte nume, alte aventuri, dau în continuare adâncime acestui capitol.

Ar urma, respectând ordinea autorului, secţiunea intitulată *Cumpănă şi semn*, ce însumează comentarii asupra operei unor scriitori ca Eta Boeriu (traducătoare şi poetă, cu o „senzualitate difuză a conţinuturilor" în puternic contrast cu „marea demnitate expresivă a versurilor"), Teohar Mihadaş, Victor Felea, Irina Mavrodin (tentată de moda metapoemului, practicat în perspectiva teoremei şi a conceptului lui Blanchot, de „punct central"), Norman Manea, C. Novac, Vasile Andru, Mircea Florin Sandu, Adrian Popescu (a cărui poezie îmbină scenariul mitic şi memoria tenace" cu inserţia în cotidian), Dumitru M. Ion şi Aurel Şorobetea.

Volumul se încheie, ca de altfel şi cartea anterioară, *Fragmente despre critică*, prin fixarea câtorva repere ale „literaturii noi". Sunt prezenţi aici Denisa Comănescu (a cărei poezie „se înscrie toată între frumuseţea pură a unei instaurări imaginistice foarte nete şi o asprime de subtext ce-i subliniază inaderenţa la gratuitate"), Matei Vişniec (ale cărui „nuclee ludice" intenţionează un soi de „désolémnizare" a poemului), Silviu Angelescu (de data aceasta în calitate de romancier, invitându-şi cititorii la „amuzament cărturăresc şi parabolă", joc intelectual, pastişă şi umor). Mai figurează, de asemenea, Apostol Gurău (un stilist remarcabil prin rafinamentul evocării şi „robusta pastă realistă"), Horia Ursu (cu *Anotimpurile după Zenovie*, carte de debut, mărturisind însă calităţi ale unui prozator matur, fin psiholog), Adina Kenereş („una dintre cele mai clare certitudini ale prozei tinere româneşti"), Florin Sicoe, Răzvan Petrescu, Bogdan Ghiu (poet ce „imaginează o lume nu atât autoreferenţială, cât areferenţială, aflată într-un ceas tăcut al genezei ei pur scriptice, un spaţiu în care orice identitate demiurgică a autorului a fost abolită") şi Liviu Antonesei (a cărui lume „se compune auroral, rară să iasă din relaţia livrescă şi obiectuală", experienţă exersată cu inteligenţă în toate marile genuri, poezie, proză şi eseu).

Am apelat la aceste exemple cu intenţia de a sublinia câteva dintre constantele scrisului lui Marian Papahagi: siguranţa, tăietura

precisă a frazei, fermitatea judecăţii, plasticitatea portretelor. Dar despre toate acestea, desigur, s-a mai vorbit. *Interpretări pe teme date* nu face decât să reconfirme timbrul specifice al unul dintre cei mai autorizaţi reprezentanţi ai criticii româneşti actuale.

Destine şi direcţii în epica transilvăneană

După cercetarea consacrată romanului condiţiei umane şi studiile dedicate postmodernismului, Liviu Petrescu revine pe plaja editorială cu un volum intitulat *Studii transilvane*. Pare, după sintezele anterioare, o carte aplecată mai degrabă asupra secvenţei, născută dintr-o fascinaţie a detaliului şi a accentelor specifice, ceea ce nu face însă decât să pună mai pregnant în lumină vocaţia fundamentală a criticului Liviu Petrescu, aceea de constructor. Pentru că, deşi volumul readuce în scenă pagini scrise în contexte diferite (cronici, studii, fragmente de curs), demersul se impune în primul rând prin unitate şi tăietura precisă a compartimentelor, etalând faţete de cristal. Metodic şi precis în expresie, incisiv şi polemic nu rareori, autorul îşi desfăşoară comentariul cu siguranţa celui pe deplin cunoscător al metodelor, raporturilor, sistemelor complexe de relaţii în măsură să modifice texturi şi să redevelopeze imaginea ansamblului. Niciodată şovăitor, chiar cu riscul destrămării unui anume halou de vrajă al expresiei, Liviu Petrescu impune cu fiecare volum o construcţie fermă, cu simetrii pedante, cu gradaţii şi ele atent cântărite.

E şi cazul cărţii de faţă a cărei primă intenţie, mărturisită, este aceea de a evidenţia trăsăturile definitorii ale prozei literare româneşti din

Liviu Petrescu, *Studii transilvane*. *Coduri etice şi estetice la scriitori transilvăneni*, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 1997.

Transilvania, accentele ei diferenţiatoare, în temeiul cărora se poate vorbi despre o „matrice spirituală transilvană". Autorul va urmări de aceea conturarea a trei principale direcţii în evoluţia proaei transilvănene: prima răspunde şi se face purtătoarea unui puternic filon al realismului tradiţional cu rădăcini în „realismul popular", „ţărănesc", formula lansată de Slavici acceptând însă în timp translaţii spre zona citadină. Cea de-a doua direcţie comentată în spaţiul acestui volum este cea a realismului mitic, tributară până la un punct folclorului, dar substanţial modificată sub presiunea simbolurilor şi arhetipurilor de sorginte biblică ori chiar gnostică. Urmează, evident, o a treia cotitură ce face ca structura epică să-şi exerseze şi să-şi afirme

ceea ce Liviu Petrescu numeşte „vocaţia sa anti-provincială”, anume momentul discursului epic textualist. Există în acest volum şi o *Addenda*, cuprinzându-i pe Octavian Goga şi Lucian Blaga, al căror univers pledează pentru tendinţa de „de provincializare” menţionată de autor.

După enunţarea celor trei direcţii, urmează derularea unor extrem de captivante fotograme, cuceritoare mai puţin printr-un joc al efectelor speciale, cât prin precizia cadrajului, aş spune chiar severitatea punerii în pagină, fineţea cu care se decupează şi avansează detaliile, ca şi nu mai puţin surprinderea mişcării fiecărui corp narativ şi a reflexelor aruncate de nuanţele ce-şi definesc specificul. Ioan Slavici este discutat astfel din perspectiva unui studiu al lui Ion Breazu, centrat pe tema cumpătării în relaţia directă cu reflexe ale confucianismului (manifestat însă mai puţin ca expresie a conservatorismului social, ci pur şi simplu ca o şarpantă psihologică, nu întârzie amendamentul criticului), decisivă în acest comentariu fiind revalorizarea temei puterii din perspectivă nietzscheană.

Suntem de fapt în faţa temei favorite a lui Liviu Petrescu. Puterea (fie ea de sorginte schopenhaueriană sau fidelă liniei nietzscheene), în substanţa sa manifestată brutal sau distilată în retorte alchimice cu formule complicate, nu departe, adesea, de rafinamente cu lansete perverse, 60

ste tema care îl fascinează pe critic. Ea se deconspiră în studiul despre Rebreanu, Pavel Dan, Titus Popovici, Nicolae Breban (al cărui univers va fi împărţit în zone de influenţă şi disputat de „caractere puternice” şi „caractere slabe”, protagonişti într-un scenariu prezidat de „tema voinţei nietzscheene de putere”) sau Augustin Buzura, prozator sedus de procedeul multiplicării opticilor narative, spaţii proteice pentru personaje-victime ori, dimpotrivă, deţinătoare ale cheilor puterii. Memorabilă îmi apare însă în acest context secvenţa critică dedicată lui Al. Ivasiuc, scriitura trădând aici, pe alocuri, neaşteptate efluvii şi accente pasionale. Consacrată exclusiv temei puterii, analiza înaintează după acelaşi tipar al decupării şi compartimentărilor spaţiilor şi temperamentelor (Liviu Petrescu vorbeşte de fapt, constant, despre caractere dispuse să asculte doar de vocea raţiunii), discursul evidenţiind note de rară fineţe. Există astfel pe de o parte o lume supusă „intermitenţelor inimii”, iar pe de altă parte una dispusă să recunoască regalitatea „carcasei” goale, dar

rezonând de un magnetism de neînvins al puterii. *Cunoaştere de noapte* e romanul ce-i va permite criticului să pună în lumină carenţele de afectivitate ale personajului, „înalt-funcţionar într-un univers-cheie", explicate printr-o superioară subordonare la schemă.

Cea de-a doua secţiune a volumului reuneşte nume precum Rebreanu (deconspirând şi el fascinaţia pentru putere), Blaga, Dumitru Radu Popescu (căruia i se consacră un comentariu întru totul cuceritor, minuţios ca o broderie şi, în acelaşi timp, în mod studiat „dezordonat", dispus adică să deschidă paliere şi rame, să propună suspensii temporare a-e interpretării şi reluări insolite), Sorin Titel, Tudor Dumitru Savu, creatorul unui topos distinct şi al unei retorici speciale (aş numi-o cu ecou în cabinete catoptrice de coloratură barocă), Horia Bădescu şi ugen Uricaru, al cărui roman, *Glorie*, reactivează mecanismele puterii contaminate de magia şi otrava scenariilor iniţiatice de tip gnostic sau tabutare misterelor egiptene ale lui Osiris.

Metaliteratura, cel de-al doilea capitol al cărtii îşi propune radiografierea unei „ontologii a vidului" (Aurel Dragoş Munteanu), recunoaşterea contextelor textualiste ale generaţiei '80, dar mai cu seamă a vocaţiei ei teoretice (sunt convocaţi aici Ion Bogdan Lefter şi Gheorghe Crăciun), ca şi inspectarea teritoriilor care par a celebra denaturalizarea limbajului

(e czi prozatorului Alexandru Vlad).

Riguros şi controlat în gestică, reţinut şi metodic, fascinat de simetrii şi raporturi matematice, de exactitate şi obiecte capabile să măsoare corpul subiectelor, Iiviu Petrescu oferă în ansamblul scrisului său imaginea exemplară a unui bijutier fascinat până la o beţie întotdeauna rece, de carate. Arabescul şi strălucirea sunt mai întâi cântărite, abia apoi acreditate şi introduse într-un circuit al valorii. Criticul nu se impune prin performanţe stilistice, el nu are „dicţiune". Are însă o metodă, clarviziune şi o mână absolut sigură în instrumentarea gramajelor, balanţelor, în fixarea profilelor, adică în cele din urmă în impunere unor spaţii criticeemblemă. Farmacistul şi vrăjitorul se vor confrunta şi împăca în paginile sale.

Privire de ansamblu asupra avangardismului românesc

Venit după volumul din 1969, *Avangardismul poetic românesc*, amplul demers critic ce constituie substanţa noului studiu al lui Ion Pop, *Avangarda în literatura română*\ îşi propune să realizeze o privire

de ansamblu asupra direcţiilor avangardismului românesc, în contextul mişcării europene şi a *stării de spirit* care, de la futurism şi dadaism, la constructivism şi suprarealism, a însoţit metamorfozele liricii şi limbajului poetic modern. Readucând de fapt în discuţie „disputa dintre tradiţie şi invenţie, dintre ordine şi aventură", cartea lui Ion Pop evidenţiază, pentru început, caracterul extremist şi radicalismul propriu avangardei, adică acea „ieşire" din formulă şi convenţie, înţeleasă ca manifestare a „unui dinamism absolut al spiritului creator", hotărât să trăiască în starea de „totală disponibilitate a unui fel de *perpetuum mobile* al imaginaţiei". Negaţia, ca punct de plecare, şi *inovaţia*, ca termen final, sunt reperele între care se înscrie însăşi „durata avangardei", observă autorul în *Preliminarii*, capitol ce va contura şi principalele poziţii critice în legătură cu acest concept, înregistrând în acest sens contribuţiile lui Guillermo de Torre, Renato Poggioli, Angelo Guglielmi, Jean Weisgerber, Serge Fauchereau, Adrian Marino etc. Încercării de a defini conceptul de avangardă i se subordonează astfel aceea de a stabili cadrul în care apare această mişcare, reflex „unei „stări de insubordonare, de nonconformism radical", în care e

On Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Buc, 1990.

Implicată o „voinţă de perpetuare a tensiunii lăuntrice", adică „obsesia mişcării perpetue (şi) interesul pentru procesualitate". Esenţială este, de asemenea, afirmarea, pe fondul acestei „dinamici existenţiale" şi a primatului trăirii spontane, a unei atitudini *antiliterare* şi a unui demers demisti-ficator. Ion Pop vorbeşte astfel despre o „sabotare a mecanismului literar" şi o subminare a discursului, fenomene despre care depune mărturie poezia lui Adrian Maniu. Paginile dedicate acestui poet sunt urmate de o incursiune în opera lui Ion Vinea, Tristan Tzara şi Urmuz, subliniindu-se, în ordinea aceluiaşi anticonvenţionalism manifest, atitudinea demitizantă şi tratamentul ironic-caricatural la care sunt supuse motivele mitologice. Transmis la modul ludic, în cadrul unor tipare logico-grama-ticale „bruiate" de pseudoconţinuturi, singurul „mesaj" posibil are acum în centru ideea că „literatura a început să funcţioneze în gol, că este o formă vidă, prinsă în capcana clişeelor şi automatismelor. Ia astfel naştere o lume de „contrasens", a perspectivelor burleşti, în care spaţiul literaturii se „compune" doar în măsura în care actul

construcţiei e şi „joc aberant al devierilor" şi des-compunerilor, sfidare a logicii şi ordinii „anchilo –, zante" a schemelor cunoscute. Însă acest sabotaj – (*des-compunere*) – remarcă autorul – este, la Urmuz, cum nu va fi la dadaiştii de mai târziu, şi o *re-compumre*, o *creaţie*, fie şi ieşită din spaţiul logicii cuminţi a marii tradiţii". Situând opera lui Urmuz în zona de sensibilitate a „tragicului degradat", Ion Pop consideră că „noua mitologie" pe care o propune acesta e dependentă în primul rând de „dinamica aleatorie a cuvintelor, sintagmelor, frazelor, impulsionată de jocul combinatoriu, prin exploatarea echivocului, a rupturilor de nivele semantice, a automatismelor generatoare de redundanţă", motiv pentru care, simultan hilară şi tragică, (antiliteratură urmuziană ilustrează cu claritate o stare de spirit preavangardistă şi anunţă decorul în care se va juca spectacolul „exasperării creatoare" a noilor „poeţi blestemaţi".

Capitolul dedicat constructivismului schiţează principalele linii de profil ce au dus la conturarea unei stări de spirit cu adevărat avan-64

gardiste şi a „literaturii manifestelor" din jurul revistelor „Contempo-raflul", „75 H.P". Şi „Punct". În miezul concepţiei constructiviste profesate de membrii acestei grupări se află acel „ideal de sobre cumpăniri de forme pure", în virtutea căruia e respinsă ideea unei arte mimetice, naturaliste. E, în fond, observă cu îndreptăţire Ion Pop, „punctul de vedere susţinut de toţi constructiviştii, de la abstracţioniştii „lirici" precum Vasili Kandinsky, până la austerul, metafizicianul Mondrian. Iar Paul Klee, distingând între o natură *naturata* şi *o natură naturans*, caracteristică, aceasta din urmă, realităţii artistice moderne, nu gândea altfel". Tributare unei viziuni plastice, încercând chiar „o asimilare a poeticului cu picturalul", proiectele constructiviste conţin astfel în sine formula „sintezei moderne" pe care o va susţine „integralismul" anilor următori. Un exemplu în acest sens îl oferă programul lui Ilarie Voronca, în care spaţiul poetic şi cel plastic sunt asimilate, şi unde, traducând un „rost abstract", verbul se dovedeşte, în întrebuinţarea sa pură, „asemeni materialelor din construcţiile plastice".

Un alt capitol este consacrat revistei „Integral" şi aceasta deoarece, „în ciuda mărturisitei situări a noii (re) grupări de forţe ale avangardei pe fundamente constructiviste (...), acest moment marchează o desprindere mai decisă de „modernismul moderat"

îngăduit încă, în mare măsură, de „Contemporanul", pentru a se concentra ca şi exclusiv asupra fenomenelor pur avangardiste". De asemenea, programul „sintezei moderne" are sensul unui demers integrator şi sistematic, în care se articulează cu mai multă fermitate decât înainte toate orientările semnificative ale avangardei. Un merit incontestabil îi revine în acest sens tot U1 Harie Voronca, ale cărui interpretări asupra fenomenului poetic sunt ceMrate în jurul conceptului de *imagine*, al caracterului său de „plăsmuire lt>stractă", în virtutea căruia e posibilă „atragerea în spaţiul imaginar a lfior elemente cât mai diverse", adică o „dinamizare a viziunii". De altfel, ntreaga imagistică pe care o compune poezia constructivist-integralistă a lui Voronca, invită, concluzionează autorul, „la o viziune a metamorfozelor perpetue".

O a doua etapă în cristalizarea mişcării avangardiste româneşti coincide cu apariţia revistei *unu*, ale cărei prime numere evidenţiază tendinţa de a regrupa forţele existente, dar şi de a le alătura nume noi, într-un program de largă deschidere. Particularităţile acestui moment vor fi discutate pe larg în capitolul *De la integralism spre suprarealism*, capitol ce surprinde deplasarea interesului spre o *poe-ie-vi-iune* concepută pe fondul unei revalorificări semnificante a *visului* şi *semitrestiei*. Reorientarea grupului „unu" se petrece aşadar sub însemne suprarealiste şi marchează „noua vârstă a avangardei româneşti". E cea în care „opoziţia faţă de «logică» şi «gramatică» nu mai înseamnă acum doar respingere a coerenţei conceptuale a discursului liric, sfărâmare a anecdoticii şi restructurare conform exigenţelor unui univers corespondent «ritmului epocii» (...), ci postulare din ce în ce mai decisă a eului producător însuşi ca un fel de realitate primar-germinativă, preraţională sau refuzând tiparul logic, cultivându-şi «ignoranţa». Nu o *gândire*, ci o *sensibilitate* se vrea exprimată în poezie". Imaginea îşi pierde calificativul de „plăsmuire abstractă", fiind interpretată acum ca rezultat al „întâlnirii întâmplătoare" dintre elemente, al unei asocieri de natură să producă „lumina" revelatoare. De altfel, împreună cu noul interes acordat visului, tocmai această revizuire a conceptului de imagine poetică va constitui ceea ce Ion Pop consideră nota particulară, „culoarea" dominantă a grupării din jurul revistei *unu*, publicaţie ce înregistrează deopotrivă „prelungirile futurist-constructivist-integraliste ale publicaţilor imediat precedente, ca şi promisiunile unor alte

deschideri, în speţă cea către suprarealism". Paginile dedicate lui Ilarie Voronca, Ştefan Roii, Saşa Pană, G. Bogza, Const. Nisipeanu urmăresc să evidenţieze noile particularităţi ale unui univers în care visul e amplu tematizat şi în care *dinamismul relaţiei* conduce spre sugestia unui proces permanent de metamorfozare. Sunt prefigurate astfel experienţele celui de-al doilea val avangardist, al anilor '40, reprezentat de Gellu 66

Naum, Virgil Teodorescu, Paul Păun, în a căror creaţie Ion Pop descifrează ecoul viziunilor lui Salvador Dalí. Mai cu seamă poezia lui Gellu Islaum, care va atinge şi performanţa „de a induce în cititor acea tensiune a «aşteptării active»", realizează acum exigenţa suprarealistă a „frumuseţii convulsive", simultan „în registrul grav, elegiac-angoasant şi în al grotescului, sarcasmului, discursului buf. Ceea ce e important însă e faptul (subliniat în *Conduct*) că experienţa avangardistă a condus în primul rând la modificarea conceptului de *operă*; „prin definiţie imperfectă, conţinându-şi (auto) critica, dialogând cu alte opere prin amplificarea practicilor intertextuale", ea se va defini astfel, observă Ion Pop, reluând distincţia lui Tristan Tzara, nu ca *expresie*, tributară unei viziuni mimetice, ci ca activitate a spiritului.

Descriind şi interpretând, atent la nuanţe şi la deplasarea accentelor, Ion Pop realizează astfel o imagine de ansamblu a mişcării avangardiste româneşti. Imagine, ca şi în alte daţi, convingătoare, interesând în egală măsură critica şi istoria literară.

Recapitulări

O nouă (şi, ca întotdeauna incitantă) propunere de lectură din partea criticului Ion Pop; este vorba despre volumul *Recapitulări1*, a cărui primă intenţie, dincolo de fixarea unor repere în evoluţia poeziei româneşti din prima jumătate a secolului nostru, este să reconfirme un spaţiu al prezenţei în care se face auzit dialogul „vremurilor cu Timpul". Concepută ca un mozaic, reunind piese „de mărimi şi culori diferite", cartea deschide şi traversează teritorii sub semnul unităţii dinamice şi al constanţei sunetelor originare. Nimic nu înseamnă aici repetiţie ori cadenţă statică, ci amplificare şi ecou. Criticul Ion Pop o spune de altfel limpede în *Argumentul* său: „Un număr de arte poetice definind poezia prin poezie, stau astfel alături de schiţe de portret liric sau de fragmente de univers imaginar, conturate, toate – cel puţin în intenţia cititorului care scrie – în raza unei priviri cât mai atente la

realitatea textelor, la jocul intertextual, la un context mai general, românesc şi european, al producerii lor. Căci, se poate vedea încă o dată, această mare epocă a literaturii noastre n-a crescut izolată de lumea mare, ci şi-a deschis în chipul cel mai firesc zarea pridvorului străbun către orizonturi largi, într-o permanentă, fertilă comunicare a vremurilor cu Timpul. Cei unsprezece poeţi evocaţi şi convocaţi în paginile ce urmează sunt, desigur, printre cei mai îndreptăţiţi să o ilustreze. Recapitulările unor secvenţe

— Ion Pop, *Recapitulări*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.68

nu scrisul lor ar dori să reconfirme deci o prezenţă. Nu ca simple repetiţii, ci ca amplificări, poate, prin ecou ale sunetelor originare".

Cel dintâi studiu, consacrat lui Octavian Goga, urmăreşte astfel, nu întâmplător, mecanismul perpetuării unui model arhaic, ale unui „tipic" transmis din generaţie în generaţie. Criticul reţine în consecinţă, ca perfect valabilă, remarca referitoare la procesualitatea (de natură ritualică şi iniţiatică) a mişcării în universul lui Goga, considerând că una dintre notele definitorii ale acestui tărâm paradiziac, căzut sub pecetea jalei, este repetiţia ritmică a gesticulaţiei al cărei efect nu întârzie să apară: este vorba despre *decuparea* unor scene, ce vor căpăta în scenariu o valoarea emblematică. Nefirească în firescul ei, lumea lui Goga apare astfel ca un spaţiu „de două ori sanctificat", criticul având în vedere aici condiţia de depozitar al unui trecut imemorial prin care se caracterizează acest cosmos rural, precum şi „martirajul milenar" pe care îl evocă. Ucenicia durerii este aceea care va marca din acest motiv orice traseu. Temei lirice a dezrădăcinării şi a întoarcerii (protagonist fiind acum „fiul rătăcitor") i se adaugă astfel cea a pelerinajului în locuri sacre, unde păcatul, observă Ion Pop, e echivalent cu uitarea legii şi ieşirea din ordinea tiparului ancestral. Ceea ce se creează în acest mod este imaginea unui univers „liturgic", „expresie majoră în literatura noastră a ritualului tradiţionalist", anticipând formula „satului idee" propusă de Lucian Blaga.

Critic de mare fineţe, atent nu doar la jocul ideilor, ci şi la structurarea ansamblului de semnificaţii, Ion Pop va aduce de aceea, simetric, 111 finalul cărţii sale, comentariul consacrat lui Blaga (cunoscut cititorilor «în *ljucian Blaga*. *Universul liric*). Se remarcă în acest caz, înainte de toate, Modalităţile de configurare a „figurii

originare a obiectului sensibil" (în propunerea terminologică a lui J.P. Richard), despre a cărei prezenţă depune mărturie şi gustul exemplar al înscenării mitice, dar mai cu seamă statutul particular al discursului poetic blagian. Căci, observă Ion Pop, „e reljefată aici, cum se vede, o semnificativă ezitare între două spaţii: unul primordial, matern, embrionar – cum îl caracterizează poetul însuşi – şi altul exterior, al lumii, în care făptura este expulzată, condamnată (cum sugerează aluzia biblică) să trăiască. Pentru a ispăşi ce păcat? Desigur, cel al rupturii de matricea originară, echivalentă în plan simbolic cu inocenta condiţie paradiziacă. Ieşirea în lume apare însă aici ca incompletă, parţială – cel puţin pentru o vreme – întrucât, refuzând cuvântul, copilul îşi prelungeşte starea edenică, optează inconştient pentru menţinerea şi perpetuarea *spaţiului-matrici*\ Nimic mai definitoriu pentru această atitudine *ezitantă*, *decât* „echivocul muţeniei", tăcerea ambiguă, ori, mai exact, comunicarea de natură osmotică, organică, sensibilă cu lumea şi cosmosul. E o stare de abandon într-o realitate originară, securizantă, în care comunicarea se stabileşte univoc, din exterior, ca apel al celuilalt. Iată de ce orice cuvânt devine în acest context un „ecran despărţitor", căruia i se preferă contactul nemediat, direct expresiv, de natură organică. Astfel, „ochiul primeşte îndemnurile, urechea e sensibilă la ispita universului, reacţionând cu promptitudine ca *ecou* al lui. Totul se petrece aici între coordonatele ideale ale unui *ca şi cum* matricial, iar cel din urmă gest al copilului, înainte de a comunica şi prin cuvânt, este acea ridicare a mâinii peste ochr, ultimă frontieră de umbră şi tăcere apărând (şi prelungind) spaţiul matrice. A răspunde la apelurile lumii, a comunica deci cu ea, fără a te desprinde de un lăuntru integrator – iată o sugestie ce se întâlneşte cu tot ce spune mai specific definiţia blagiană a poeziei. Copilul din Hronic „vorbeşte" fiind mut, ca poeţii din ştiuta creaţie postumă. El se exprimă aşadar într-un spaţiu de interferenţă între tăcere şi cuvânt, anonimat şi nume, increat şi creat, interior şi exterior, adânc şi înalt. El se exprimă existând: nu rosteşte cuvinte, ci înfăptuieşte cuvinte…"

Din această perspectivă, oarecum la antipod s-ar situa universul lui George Bacovia, poet a cărui confesiune se naşte în absenţa oricărui indiciu de naturaleţe. Mai degrabă autocomentariu, discursul pune în evidenţă elemente de mimică, reflex al unei atitudini schematizante. Întregul decor devine în acest context un spaţiu de joc, unde un

personaj schimbă măşti, în aceeaşi repetiţie automată, echivalând cu o închidere a spaţiului, 70.

cu o vidare a sa. Senzaţiei golului şi a pustiului vine să i se adauge aşadar conştiinţa captivităţii ce va determina o transformare a subiectului în obiect. Cel ce joacă aici este mai întâi, observă Ion Pop, jucat; aflată la dispoziţia unei instanţe obscure, personalitatea se dizolvă sub propria mască, dând sentimentul unui simplu rol repetat într-o mecanică oarbă de o marionetă manevrabilă după plac. Impulsuri incontrolabile iau locul mişcării lucide, iar gustul pentru artificiu atinge ultima limită. Este vorba în fond, concluzionează autorul, despre o „tulburătoare viziune tragică şi grotescă, foarte apropiată de sensibilitatea actuală. Gradul înalt de convenţionalizare şi natura atrag atenţia asupra supremei ironii care nu e doar a jocului lumir, ci şi a poetului care-l reface în discursul liric şi, refăcându-l de la distanţa spectatorului – din statica uitării", devenită un privilegiu paradoxal, câştigă astfel o stranie libertate".

Un spaţiu de joc se dovedeşte a fi şi cel configurat de poezia lui Adrian Maniu. Recurgând la un soi de „bruiaj al presupusei armonii a poemului", poetul pare a-şi asuma cu orgoliu câteva gesturi înscrise toate sub ceea ce Ion Pop numeşte „plăcerea provocării, a sfidării discursului liric, cuminte, curgând în tipare acceptate". Capriciul, instabilitatea, ridicată la rang de principiu, afectarea, plictisul mână în mână cu impacienţa şi nervozitatea, impertinenţa şi rafinamentele fanteziste, bizareriile chiar sunt trăsăturile definitorii ale unui „clovn farsor", ce „ascunde sub fardul comediantului o sfâşiere tragică". Se poate vorbi astfel despre o „coborâre" a fostului geniu neînţeles al romantismului în arena circului, loc unde „paiaţa" îşi gustă propria agonie ca pe un spectacol oferit, cu ironie şi autoironie vulgului mărginit. Un amestec de gravitate şi deriziune marchează permanent acest traseu. Iată de ce jocul e capabil să se transforme *'n* nnal în chiar reversul său, recâştigând ceva din sacralitatea pierdută şi redefinindu-se ca ritual. Dintre ironii şi sarcasme, vechiul iconoclast salvează „faţă inalterabilă" a poemului şi a lumii.

Paginile dedicate avangardistului moderat Ion Vinea vin să dea răspuns întrebării: „A fost deci Ion Vinea un avangardist?". Desigur, este concluzia criticului Ion Pop, „însă unul care a negat pe tăcute şi a protestat în şoaptă. Era în el mai multă tăcere decât strigăt, iar în delirui său interior o linişte şi o ordine ameninţătoare". „Meşteşug" şi

„joc" sunt registrele ce dau deopotrivă sens unui alt univers, anume cel al lui Tudor Arghezi. La capătul unei demonstraţii dintre cele mai captivante, cititorului i se vor dezvălui „termenii operativi în întreg spaţiul ludic arghezian: formare şi deformare, mimesis şi de-naturare. Constantă rămâne însă o libertate maximă a manipulării şi remodelării materiei verbale, manifestată atât ca dexteritate a artizanului, cât şi ca plăcere a înscenării, în multiple variante combinatorii, a unor situaţii existenţiale. „Situate sub semnul jocului – arată Ion Pop – în înţelesul lui autentic, rămân însă poemele în care ostenitorul meşteşugar îşi uită propriul efort dureros, pentru a regăsi, prin copilărie, vârsta ingenuităţii originare şi zeiască omnipotenţă şi lipsă de griji. (…) Artizan, demiurg şi copil, regizor, actor şi spectator al jocului lumii şi al cuvintelor, construind în sensul naturii sau denaturând limbajul, Arghezi se defineşte încă o dată – şi mai ales din aceste perspective – drept unul dintre cele mai moderne spirite creatoare din poezia românească".

Rămânând într-o zonă marcată de însemnele ludicului, Ion Pop consacră câteva pagini (dense, substanţiale, tensionate) poeziei în ipostaza sa de „joc secund". Este vorba, desigur, despre Ion Barbu, în cazul căruia „transcenderea realului, chiar dacă marcată adesea de culorile limbajului mitico-biblic, nu visează atât asceza, radicala ruptură de universul concretului senzorial, cât un fel de transmutare, de simbolică 'nimicire a materiei prin formă – *poesis* împotriva *mimesis-ului*, împins până în pragul depăşirii funcţiei expresive a limbajului spre autoreferenţialitate". Este doar una dintre observaţiile ce fac substanţa acestui comentariu convingător şi spectaculos, Ion Pop oferind aici o lecţie de „recapitulare" (dar nu mai puţin de re-citire) în totul exemplară. La fel de 72

cuceritoare sunt şi paginile dedicate lui Vasile Voiculescu (poetul), lui Ion pillat, Fundoianu, Ilarie Voronca şi Al. Philippide, astfel că, deşi cunoscute deja, textele reunite în acest volum au forţa de a-şi aduce (din nou) cititorului într-un spaţiu pur al seducţiei. Deopotrivă „lecţie" şi „spectacol", cartea criticului Ion Pop vine astfel să răspundă, prin propria sa *prezenţă*, dialogului viu al „vremurilor cu Timpul".

O redefinire a teatrului occidental

E uşor de presupus că în configuraţia de ansamblu, de anul acesta (dar nu numai), a atât de obişnuitelor, deja, topuri literare, un nume care va reveni cu insistenţă este cel al lui Ion Vartic, cartea sa,

Ibsen şi „teatrul invizibil”, reprezentând cu certitudine unul dintre evenimentele anului editorial 1995. Subintitulat *Preludii la o teorie a dramei*, volumul urmăreşte, în articulaţiile sale cele mai subtile, modul specific de existenţă al noului tip de piesă impus de Ibsen, anume *piesa analitică*, corelând dramaturgia ibseniană cu aceea postibseniană, dar şi cu teatrul epic brechtdan sau cu acela al absurdului propus de Ionescu şi Beckett, relaţii în temeiul cărora criticul ajunge la o redefinire a speciilor genului (tragedia, comedia, drama) din perspectiva unei hegeliene „mişcări a recunoaşterii”. Intenţiile sunt dezvăluite de altfel încă din primele pagini ale cărţii: „Sunt, deci, exerciţii pregătitoare, adică preludii pentru o redeterminare a dramei, iscate din lupta pentru recunoaşter ea dintre euri. Şi, totodată, e vorba de o redefinire a teatrului occidental, atât de urât de Artaud, întrucât se bazează pe cuvânt şi individualitate umană, iar nu pe gest şi generalitate ritualică, precum acela oriental”, scrie Ion Vartic în debutul unui demers căruia îi sunt străine artificiile şi care nu-şi cheamă în sprijin

— Ion Vartic, Ibsen şi „teatrul invizibil”, *Preludii la o teorie a dramei*, Editura Didactică Pedagogică, Bucureşti, 1995.

„Tehnici” de efect (precum aceea a amânării), mizând doar pe spectacolul înlănţuirii ferme a ideilor, pe o textură logică.

Capitolul de deschidere, intitulat *Ibsen*, *contemporanul nostru* readuce astfel în scenă figura lui Peer Gynt, personaj căruia i se conferă statutul de model al omului modern, reeditând la nesfârşit un scenariu al contradicţiei şi derutei. Asemenea Sfinxului, emblema sa, el îşi desenează individualitatea într-un spaţiu indecis, fiind mai degrabă – observă Ion Vartic – o fermecătoare „corcitură”, alcătuită din petice şi cârpeli, din fragmente de forme. Mecanismul căruia i se supune ar fi cel al proliferării feţelor, proces direct proporţional cu o rapidă pierdere a „miezului” unificator. Traseul pe care se înscrie acest „om-ceapă”, cu o multitudine de coji (făcute nu să îmbrace, ci să dezvelească, să exhibe un gol), este unul al paradoxului, căci, „neavând timp, el nu alege niciodată, constatând, la capăt, că tocmai nealegând, a ales totuşi: să fie neant”. Evident, contactul cu lumea al unui astfel de protagonist e superficial şi, în plus, himeric, inautentic, susţinut doar de „magia verbului său fantastic, adevărat virus de irealizare şi neant”. Nu e de mirare de aceea faptul că, apelând la tabloul „maladiilor ontice ale lui C. Noica, Ion Vartic pune diagnosticul de *catholită*, înţelegând

prin aceasta impulsul de a accepta în mod haotic şi desigur infidel generalurile existenţei. „Omul-ceapă" devine în acest context un soi de fiu risipitor grăbit să-şi subsumeze şi să epuizeze un multiplu ireal, el materializând astfel, conform formulei lui Camus, chipul omului absurd tributar unei etici a cantităţii: rezumată aici întreaga biografie de fiu risipitor a lui Peer Gynt. El are, ui vagabondajul lui, senzaţia de plinătate aparentă, trăindu-şi existenţa ca un divertisment continuu, căci îşi dă toate determinaţiile, savurând divertatea lor şi lăsându-se păcălit de adâncimea goală a actelor sale. Dar – and golul de fiinţă, ce i se revelă la capăt de existenţă, îi pretinde să-şi lăească totuşi, ca punct de sprijin un sens general, Peer nu mai află nici nu-l. fiindcă s-a deprins prea mult timp să fugă de toate. În consecinţă, el uieşte senzaţia afectivă de fiu risipitor, de fiu care, după ce şi-a risipit fiinţa, se întoarce acasă, căutându-şi disperat un ultim sens substanţial. Mereu febril, mereu grăbit, presat de timp şi epuizând mereu timpul, el a trecut, pe deasupra, din determinaţie în determinaţie, fără să se fixeze în vreuna, îmbătat de drogul acţiunii, acumulând faptă după faptă, cu impresia că acumularea poate însemna prin ea însăşi înfiinţare".

Gestul caracteristic pentru o astfel de individualitate, observă în continuare cu extremă fineţe Ion Vartic, este „fandarea de eschivă" între două imperii (al lui Dumnezeu şi al Diavolului) care îi vor rămâne până la capăt străine. Aşa cum străin i se va descoperi şi propriul său eu, devenit, în halucinantul joc al multiplicării feţelor şi cojilor, un altul, mai exact, *oricine*, un „talmeş-balmeş al Eurilor". Pentru omul modern ecuaţia ar suna deci astfel: eu nu mai e egal cu eu, ci cu un şir de euri înşelătoare dispuse să defileze pe fundalul unei oglinzi oarbe. Din această perspectivă, personalitatea cea mai vizibil înrudită cu Peer Gynt este Emil Cioran, concluzionează Ion Vartic, simptomatice fiind aici atât gustul pentru antinomie şi contradicţie în stare paroxistică, dar mai cu seamă apelul la acel capital al fiinţei sinonim în ultimă instanţă cu vacuitatea însăşi.

Trecând la un alt aspect în analiza teatrului ibsenian, autorul remarcă faptul că în spaţiul de joc configurat de traseele acestor euri multiple personajul e perceput adesea ca *personaj*, putându-se chiar vorbi despre „o convieţuire prepirandelliană cu personajele". De asemenea, un alt element pirandellian este raportul instituit între artă şi viaţă în piesele lui Ibsen arta anticipând viaţa, sau acea lucidă conştiinţă a jocului rolurilor din, de exemplu, *O casă de păpuşi*. Firească

în acest context este atitudinea estetizantă a personajelor ibseniene, moartea însăşi fiind mai degrabă „creaţie" decât „natură". Pentru Hedda Gabler de pildă moartea se va realiza astfel „în frumuseţe", percepţie ce ţine evident de o „filo-sofie adjectivală". Nu lipsesc însă în piesele lui Ibsen accentele ironice, toate fenomenele dezvăluindu-şi aici, ca la Thomas Mann, propria parodie, cu observaţia că această „poftă de a râde creşte pe măsură ce ochii sc. 76

jfiplu de lacrimi". Preluând un concept al lui Gustav René Hocke, Ion Vartic va detecta astfel prezenţa în actul creaţiei a unui *sex artistic*, menit şi îmbine complementarele, simbolurile polarităţii universale. Rezultat al acestei colaborări a cerebralului cu senzorialul e o *artă androgină*, complexă şi completă.

La fel de densă şi în totul cuceritoare e şi discuţia consacrată „teatrului de umbre" ibsenian. Teatru de umbre – explică autorul – pentru că „aici, omul intră în scenă urmat de umbra sa, adică, în sensul consacrat de Jung, cu culpele sale obscure", dar şi fiindcă în acest spaţiu „bântuie morţii vii". E vorba de fapt despre o serie de „comemorări" ale trecutului, reeditarea oricărui gest echivalând cu o desfacere a ordinii lumii. „Toate dramele ibseniene – scrie Ion Varticrăstoarnă un trecut exterior, faptic, înlocuindu-l cu unul analitic; actului anterior i se dezvăluie acum semnificaţia criptică, sub trecutul plat, neted, se cască acum trecutul ca o prăpastie ascunsă până atunci privirilor. Când evocarea, conştientă de astă dată, şi analiza retrospectivă se încheie, toate gesturile actuale se dovedesc a fi fost unele *repetate*, marcând o magică identitate între ele. (…) Folosind formulele lui Mircea Eliade, se poate spune că în *durata profană* (timpul prezent) se instaurează un *timp sacru* (trecutul), care însă nu produce o *regenerare*, ci o *degenerare* a vieţii. În acest sens, biografia personajelor ibseniene reprezintă o mitobiografie, care înregistrează repetiţia unor gesturi arhetipale, ce însă nu *refac* lumea, ci o *desfac* în mod *definiţii*/. E motivul pentru care existenţa personajelor ibseniene nu poate fi gândită altfel decât în termenii unei contradicţii tragice între un trecut acuzat şi unul *acuzator*, în absenţa viitorului. Suntem de fapt în chiar mima vie a unei *drame cu turn* (în care criticul descifrează o echivalenţă „gurativă a teatrului analitic), dramă ce asociază mitului ascensional imaginea inversată, răsfrântă a unui puţ indicând coborârea în adâncurile e<Lui şi introspecţia lui dramatizată.

Cel de-al doilea capitol, *Glose despre teatrul analitic sau „teatrul*

w", reia câteva dintre observaţiile precedente cu intenţia de a semnala, în prezenţa coordonatei trecutului şi acestei priviri întoarse formele statice de proces pe care le aduce în joc drama analitică. Analz înaintează cu o eleganţă desăvârşită în sensul demonstrării faptului ci acest concept de piesă analitică nu este doar o simplă problemă de tehnică dramatică, ci reprezintă chiar esenţa dramei. Piesa analitică (sau „teatrul invizibil", termen justificat de faptul că ea face să se dezvăluie treptat o acţiune petrecută în trecut, în forma paradoxală a unei dinamici statice) ar aduce astfel în scenă un „desen cu umbre" în care ceea ce trăieşte înainte de toate e cuvântul, vorbirea, spre deosebire de piesa sintetică în care primează gestul. Aplicând sugestiile formalistului rus Petrovski, Ion Vartic realizează în continuare o subtilă paralelă (cu semnalarea nucelelor diferenţiatoare) între drama analitică şi cea sintetică, insistând asupra faptului că în cea dintâi vorbirea, ce se substituie evenimentului propriu-zis, „devine acţiune, o aventură de sine stătătoare, strict interioară". Concluzionând, se poate astfel spune că în piesa sintetică predomină teatralul (cu esenţa sa, gestul), câtă vreme, în cea analitică precumpăneşte cuvântul şi „întâmplatul". Mai mult, „dacă teatrul sintetic e unul anabasic, al cauzelor producătoare de efecte, teatrul analitic e unul catabasic, al efectelor ce-şi sondează şi revelă cauzele ascunse". Astfel, în analiza dedicată dramei retrospective şi celei prospective, Ion Vartic vorbeşte despre existenţa unui *timp celibatar* (formulă împrumutată din *Nopţik de Sânziene*, romanul lui M. Eliade), timp „fără urmaşi", acţionând sub forma unui trecut mereu restaurat tocmai din negarea prezentului. La Ibsen, spune criticul, destinul pândeşte „din culisele preistoriei personajului", prezentul nefiind altceva decât un segment (ultimul) al acestei preistorii, motiv pentru care trecutul dobândeşte valoarea de mit central al operei ibseniene.

Cu următorul capitol, *Teatrul p „mişcarea recunoaşterii"*, autorul propune dintr-o perspectivă hegeliană elementele de bază necesare într-o definire (redefinire) şi diferenţiere a speciilor genului dramatic. Unghii de percepţie este cel al unei „mişcări a recunoaşterii", posesoare a unui 78

flucleu dramatic, deoarece presupune „acţiunea simultană a doua conştiinţe ce se înfruntă doritoare de a fi confirmate, flămânde de a fi recunoscute". Astfel, atât în tragedie, cât şi în comedie este vorba despre indivizi care ratează mişcarea recunoaşterii, dar în timp ce în

tragedie asistăm la o „nerecunoaştere absolută", în comedie intră în acţiune o „recunoaştere simulată". În dramă însă, totul devine relaţie, implicit deci dialog, mai exact dorinţă de recunoaştere, în acest caz intrând în joc un eu care nu există cu adevărat decât împreună cu celălalt. Conform sintagmei hegeliene, cei doi parteneri, observă Ion Vartic, se vor recunoaşte acum ca recunoscându-se reciproc. Drama ar reprezenta din acest unghi un teritoriu al *nuanţelor* infinite, şi al *feţelor* bine individualizate, în care nu mai e loc pentru măşti sau tuşe îngroşate.

Cu *Astă-seară*, *Ibsen*… capitolul final al cărţii sale, Ion Vartic propune o cronologie a spectacolelor ibseniene din România, cantitatea de fişe utilizate aici fiind (nu e greu de ghicit) absolut impresionantă.

Sever în decuparea detaliilor semnificative, riguros în tăierea planurilor şi asamblarea pieselor, criticul Ion Vartic realizează astfel una dintre cele mai valoroase incursiuni în opera lui Ibsen, fixând totodată cu precizie reperele teoretice pentru o redefinire a dramei occidentale. Vorbind despre această formă de teatru *cu final absent*, el oferă exemplul viu al orelor de adevărată prezenţă a criticii româneşti, al unui rafinat spectacol al ideilor.

O paradigmă a spiritului european

„Mircea Muthu are, între criticii şi istoricii literari din generaţia sa, meritul (şi avantajul) deloc neglijabil de a uni preocupările de estetică şi filosofia culturii cu cele de studiu propriu-zis al operei literare. El şi-a circumscris un domeniu de studiu asupra căruia revine cu o constanţă şi o competenţă demne de toate atenţia", scria, într-o cronică la *Alchimia mileniului*, criticul Marian Papahagi. E o apreciere pe care o confirmă fiecare dintre cărţile lui Mircea Muthu, dovada cea mai recentă constituind-o paginile strânse sub titlul, el însuşi incitant, *Cântecul lui Leonardo*.

Intenţia acestui volum e de a repune în discuţie relaţia filosofie-estetică, autorul construindu-şi întregul demers pe ideea că numai „metoda" leonardească, anume *Logica imaginativă*, ar face posibilă, dacă nu o sinteză, în mod cert tangenţa celor două domenii. Pornind de la celebrul studiu de tinereţe al lui Paul Valéry, *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, care atribuia imaginii mentale a lui „uomo universale" marca distinctivă a poesis-ului, autorul va distinge astfel între un posibil-şansă şi un posibil-certitudine, având la bază

încrederea totală în categoriile intelectului. Şarpantă a partiturii leonardeşti, logica imaginativă reprezintă o fuziune a imaginii şi conceptului, unificând (la nivel intenţional cel puţin) ştiinţele şi artele. Ceea ce derivă de aici e instituirea unui tip special de sensibilitate (Mircea Muthu o numeşte „sensibilitate pură"), în virtutea

— Mircea Muthu, *Cântecul lui Leonardo*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

areia e îngăduită, dacă nu chiar garantată, „salvarea Numenilor numai rin dragoste faţă de armoniile lor intrinseci". Protagonist al unui spaţiu în care unghiurile sunt schimbate necontenit, Leonardo s-ar impune aşadar prin vigoarea de a da viaţă şi mişcare lucrurilor abstracte", dinamică pe fundalul căreia se detaşează „un anume sentiment al Ideilor", precum şi jocul infinitelor lor analogii. Nimic mai firesc în acest context decât a identifica, aşa cum face Mircea Muthu, în personalitatea lui Leonardo da Vinci o paradigmă umană a spiritului european.

Însumând texte a căror înlănţuire trasează reperele unui spaţiu poliedric, *Cântecul lui Leonardo* se prezintă aşadar că o construcţie unitară pledând pentru consonanţa celor două linii tematice aflate în dialog. Filosofia şi estetica rămân protagoniştii constanţi ai cărţii lui Mircea Muthu, nu întâmplător, în paginile sale de început fiind subliniată relaţia dintre ceea ce Lucian Blaga numea „accent transcendental" şi haloul de sensibilitate, cu multiplele ipostaze pe care acesta le aduce în orizontul cunoaşterii. În ciuda gradului de abstractizare, orice demers filosofic face să transpară – scrie Mircea Muthu, citându-l pe Blaga – „lirismul propriu sufletului uman", la fel ca un obraz pe care se desenează cu claritate „zvâcnirile albastre ale vinelor". Între poet şi filosof ar trebui recunoscută omologia de esenţă (întărită de existenţa unei premise întotdeauna subiective), amândoi fiind de fapt, după o expresie a lui Paul „alery, „specialişti ai Universalului". Întreaga istorie a spiritului ar traduce astfel o mişcare de sistolă şi diastolă, cu accente vremelnice fie pe

filosofia poeziei", fie pe varianta simetrică, anume „poezia filosofiei", aceasta din urmă reprezentând în epoca modernă o formă paradoxală de trădare" şi, în acelaşi timp, salvare a filosofiei ameninţată de un soi de gheţ conceptual. Un exemplu în acest sens îl aduce filosofia lui Conantin Noica, în cazul căreia G. Iiiceanu aprecia „apropierea registrului deilor de sensibil" mai mult chiar „ridicarea

sensibilului la idee". De lei, o contopire a acestor două planuri nu este necunoscută istoriei

„Mirii. Fixată de Kant şi aproximată de nenumărate ori şi în felurite forme în spaţiul liric, ea ar putea fi ilustrată de una dintre ipostazele „intelectului-arhetip" care este Archaeus şi care, la Cantemir şi mai târziu la Eminescu, capătă o valoare paradigmatică pentru relaţia de intimitate a scriitorului cu filosofia. Astfel de *bipolarităţi contrase* se pot întâlni de asemenea la Blaga sau, coborând în timp, la Titu Maiorescu, „omul-concept", exemplele putând continua, căci e de părere Mircea Muthu, „hermeneutica urcător-coborâtoare fructifică deplin într-o cultură ca a noastră ce s-a dezvoltat, nu întâmplător, în salturi mereu recuperatoare. Cantemir, Titu Maiorescu (sau omul-concept, cum l-am numit în a doua secţiune a cărţii de faţă), Eminescu şi, în secolul XX, Camil Petrescu şi Lucian Blaga sunt tot atâtea asimptote româneşti la „intelectul-arhetip".

Centrat pe această idee a consonanţei profunde dintre literatură şi filosofie, comentariul lui Mircea Muthu înaintează cu eleganţă şi rafinament. Şi, desigur, cu competenţa şi siguranţa celui pe deplin familiarizat cu aspectele, deseori dintre cele mai subtile, ale acestei „perpetue şi fructuoase indecizii". Sunt demontate aici „sublimele indecizii" ce stăpânesc zona de interferenţă a ştiinţei cu arta, a metafizicii cu „halourile" sensibile, cu observaţia că „arta modernă se defineşte printr-o dinamică, de care un eventual proces de reclarificare a conceptului de Frumos trebuie să ţină seama". De asemenea, e adusă în discuţie problema durabilităţii ficţiunii rezultată din actul de lectură, precum şi aspectele articulării comunicativului cu non-comunicativul în realitatea (non-reală) a operei, concluzia fiind că „literatura rămâne un mod de cunoaştere, o filosofie concretă despre existenţă, întrucât ea se produce prin filtrul sensibilizator a ceea ce teoria literară numeşte *imagine artistică*. (...) LJte" ratura, ficţionalul adică, va exista şi în viitor (deosebindu-se de celelalte tipuri de discurs) tocmai prin acest echilibru dintre autonomie şi complementaritate, produs de mecanismul complicat – şi nu suficient explicat – al ambiguităţii limbajului ficţional".

Fără a intra în detaliul textelor ce compun această nouă carte» lui Mircea Muthu, semnalez doar câteva dintre numele aflate în atefl Pa 82

criticului: Constantin Noica, Anton Dumitriu, Maiorescu, Blaga,

Paul Zarifopol, Mircea Florian, Tudor Vianu, E. Speranţia, I. Tînianov, R. Takobson, Alain, H. Read etc. Fără ezitări, decupând cu precizie problemele, dar prudent, Mircea Muthu are meritul nu doar de a propune astfel un traseu cuceritor, ci de a face transparente articulaţiile spaţiului pe care îl străbate şi de a-i decodifica linia melodică, unificatoare.

Oglinzi paralele

Venit în prelungirea incitantelor analize şi meditaţii interdisci-plinare ce făceau substanţa primelor două secţiuni din *Alchimia mileniului*, şi dovedind ca şi acestea un spirit de o cuceritoare suplețe, deopotrivă riguros şi pasional, disciplinat matematic, dar viu, volumul *Călcâiul lui Delacroix** aduce o nouă mărturie despre constanţa (însemnând, desigur, nu mai puţin soliditatea) preocupărilor criticului Mircea Muthu. E readusă astfel aici în discuţie problema mult controversată a relaţiei iconic-lingvistic, autorul pledând pentru teza unui dualism structural, a consubstanţialităţii originare a celor două tipuri de semne. Civilizaţia imaginii şi Galaxia Gutemberg sunt aşadar protagonistele unui demers dedicat cadrului „spectral" al comunicării, simultaneitatea audio-scripto-vizual fiind cu totul firească, observă criticul, într-o epocă programatic sinestezică. Ar fi vorba în ultimă instanţă despre un acord manifestat la un nivel mult mai adânc, biologic, anume despre o echilibrare a funcţiilor emisferelor cerebrale, cunoscut fiind faptul că în cea stângă îşi are sediul vorbirea şi gândirea logică, întregul eşafodaj al reţelelor lingvistice propriu-zise, a cărei putere rezidă în capacitatea de a vehicula imagini.

Într-un scurt Cuvânt înainte, Mircea Muthu urmăreşte, din perspectivă istorică, principalele direcţii, dezvoltate paralel, pe care le-a înregistrat, tipologic şi teoretic, acest dialog al cuvântului cu imaginea. Pe

— Mircea Muthu, *Căletiul lui Delacroix*, Editura Libra, Bucureşti, 1996.

je o parte, sunt înregistrate diferenţierile, divorţul dintre arta cuvântului şi cele vizuale, cu rădăcini în gândirea greacă timpurie şi clasică, continuate în elenism, reluate în iluminism (prin Lessing, Jean Baptiste du Bos) şi reargumentate în secolul XX (reprezentative în acest sens fiind poziţiile lui Roman Ingarden, Susanne K. Langer *etc*). Pe de altă parte, au existat periodic apropieri ale poeziei de plastică,

prima dintre ele datorându-i-se lui Aristotel, poziţii similare înregistrându-se în elenism, apoi în Renaştere, un triumf al acestui proces de resincretizare a artelor fiind marcat de simbolism, moment în care sinestezia devine natură şi lege. Teoriile moderne ale receptării vorbesc de asemenea despre inter-textualitatea eterogenă, cu referire la „interacţiunea vizualului cu nonvizualul". E şi perspectiva pe care o propun paginile acestei cărţi, „frânturi din aceeaşi odisee, mereu individuală, în orizontul nesfârşit al culturii literare şi, în egală măsură, plastică".

O primă secţiune a volumului aduce în prim planul discuţiei patru *nuclee* tematice, anume Sfinxul, clipa, scribul şi cuvântul, autorul configurând aici un spaţiu al continuităţilor şi consonanţelor armonice, în care „ruptura în termenii lui Eminescu, dintre lumea bulgărului şi lumea ideii n-a fost niciodată totală". Sfinxul, de pildă, are valoare de „emblemă pentru un spaţiu geopolitic de interferenţă a culturilor şi, în acelaşi timp, pentru o situaţie de destin colectiv", eternizând astfel „raportul complex dintre *natura naturans* şi *natura naturata*, postulând cu sinteza (cel mult concilierea) *cât starea lui jumătate* şi, mai mult decât atât, *virtualitatea* cu statut de lege nescrisă în viaţa etniilor din Europa de sud-est". Materie şi spirit coabitează, remarcă autorul, în interiorul acestui mit, exprimând o solida-Qtate a fiinţei umane cu cosmosul. În plan temporal, funcţia de nucleu îi va reveni clipei, prezentul dovedind atât o capacitate prospectoare, cât şi urla retrospectivă, conştientizarea acestei duble performanţe având ca etect o „reacordare a fiinţei umane la ordinea (kosmos) universală". O

gură desenată abstract, cu aprinderi subterane însă de viaţă, este aceea a scribulce a marcat puternic imaginarul civilizaţiilor. O structură dual㠄Teratic-dinamică, sugerând o mişcare de gerunziu" (aceeaşi pe care, în

Alchimia mileniului, Mircea Muthu o atribuie fotografiei), transmisă „prin releele societăţilor, epocilor şi ale culturilor", continuă să vorbească despre umilinţa şi orgoliul creatorului. O prezenţă asociată acestei persoane-care-scrie este cititorul, surprins de obiceiîntro atitudine reflexivă. De asemenea cărţii-care-se-scrie i se alătură imaginea cărţii-care-se-citeş-te, acest binom traversând, cu mutări succesive de accent, întreaga istorie a culturii. Cel de-al patrulea „nucleu" pe care îl propune Mircea Muthu în capitolul său

introductiv este cuvântul, o ipoteză incitantă fiind aici aceea că Iisus, Verb întrupat, este o „ipostază iconică a Vorbei rostite", şi aceasta deoarece o mulţime nu poate fi convinsă, cu atât mai puţin stăpânită, „decât dacă o impulsionezi să gândească în şi prin imagine".

Cea de-a doua secţiune a cărţii, *Călcâiul lui Delacroix*, urmăreşte prezenţa acestui raport cuvânt-imagine în lirica lui Eminescu, Pillat, Ion Vinea, Mateiu Caragiale, proza Hortensiei Papadat Bengescu, în „Notele zilnice" ale lui Camil Petrescu, în texte călinesciene, în estetica lui Pius Servien etc. Un loc central în cuprinsul acestei secţiuni îl ocupă prozatorul Radu Petrescu, titlul cărţii preluând de fapt o sintagmă din opera sa. „Dezideratul reprezentării, în chip obligatoriu, a călcâiului cu glezna, apelul deci la simultaneizarea planurilor prin renunţarea la fundal şi prin accentul pus, în consecinţă, pe aerul dintre obiecte centrează meditaţia lui Radu Petrescu, destinată să încercuiască, să facă sensibilă chiar senzaţia integrală a realităţii. (…) Situat la polul celălalt faţă de călcâi şi condiţie *sine qua non* a statorniciei lumii" simbolizată de către acesta, ochiul e prezenţă tutelară iar elogierea lui nu poate reprima un frison metafizic", observă criticul Mircea Muthu. Nu mai puţin captivante sunt paginile consacrate lui Ion Vlasiu, o imagine pregnantă fiind aici cea a clipei spaţializate, a cărţii, respectiv sculpturii care suspendă prezentul între două goluri, produsele artistice trebuind înţelese de aceea „drept postularea fragilă a sinelui, între scriu ca să fac ceva şi cariile ce transmit gustul de cenuşă al neputinţei ultime".

Grafii este cea de-a treia şi ultima secţiune a cărţii, reunind analize consacrate lui L. Rebreanu, Marguerite Yourcenar, Albert Camus.

Michelangelo, Vintilă Horia, Andrei Pleşu ş.a. Sunt demersuri de o extremă fineţe, ce sondează modurile de articulaţie şi straturile de profunzime ale ceea ce autorul numeşte un univers al „oglinzilor paralele", în care cele două forme de valori estetice – literară şi plastică – îşi răspund, coexistă. „Convergenţa (şi nu doar analogia, cum am încercat să arătăm în *Alchimia mileniului* şi în paginile volumului de faţă) îndreptăţeşte dialogul, mai general, dintre imagine şi scriere", sună explicaţia criticului. Pledoaria sa este pentru o putere a Cuvântului, pentru primordialitatea limbajului faţă de vizual. Contrazicând opinii mai vechi sau mai noi (Zarifopol, Andrei Pleşu), Mircea Muthu e de părere că, în procesul de reprezentare, cuvântul nu

este nici „secund" şi nici „palid" în raport cu imaginea alcătuită din linii şi pete de culoare. Drumul de la „obiectul plastic la generalizarea literară nu face decât să confirme existenţa imaginii şi să afirme, în acelaşi timp, primordialitatea limbajului faţă de vizual", întotdeauna imaginea asociindu-şi un suport noţional. O observaţie importantă în acest demers este însă aceea că „dacă experienţa plastică subînţelege aderenţa noţională, reciproca este la fel de adevărată: semnul lingvistic implică, la rândul său, reprezentarea. Cuvântul în ipostază manuscrisă ori imprimată vizualizează în spaţiu (pe suprafaţa plană a hârtiei) şi în timp totalitatea informaţiilor şi a cunoştinţelor dintr-o anumită cultură". Feţe ale aceluiaşi mod de a fi în lume, opera plastică şi cea literară vor trebui prin urmare „citite" împreună: „Textul nu doar completează, ci activează contemplarea, punând adesea sub semnul întrebării tocmai imaginea în interiorul căreia este înscris. Polii de care aminteam anterior sunt prezenţi prin urmare şi aici, fiind constitutivi operei propflu-zise. Iconicul şi lingvisticul „se citesc" împreună: relaţia dintre ele, tensionată şi complementară, mai păstrează ceva din *poetica* schiţată şi Ceasta în actul, în parte anamnetic, de receptare".

Fermă în opinii, noua carte a criticului Mircea Muthu impune de Semenea prin ritmul interior ce însufleţeşte permanent scrierea. E o – te la fel de fascinantă ca însăşi odiseea pe care o reeditează în unicul „oglinzilor paralele".

Glose la mitul faustic

Comparatist de ţinută, cu un îndelung exerciţiu al scrisului şi autor al unor studii născute dintr-o dublă apetenţă, analitică şi sintetică, Vasile Voia revine în atenţia cititorilor cu un demers incitant, de ample deschideri, dedicat fenomenologiei moderne a mitului faustic. Sub titlul *Tentaţia limitei* j» *limita tentaţie*? autorul îşi propune să aducă în lumină, într-o construcţie cu rigori geometrice şi desfăşurări concentrice, esenţa acestui mit; este vorba despre surmontări ale graniţelor cunoaşterii şi fascinaţii ale necunoscutului

împinse până la răsturnarea ordinii firești a lumii, spațiu în care se afirmă invarianta de bază a temei, pactul sau pariul cu diavolul. „Prin tentația limitei – explică de altfel autorul – vom înțelege efortul conștiinței de a accede la eternitate prin faptă și creație, iar prin limita tentației ceea ce ține de destinul impus pe nedrept ființei finite și de sancțiunea aplicată spiritului orgolios și revoltat care își asumă riscul neantizării animat de imperativul Drang nach Wissen".

Adept al unui comparativism nonfactologic, cu deschideri spre filosofie și estetică, Vasile Voia nu-și rezumă cercetarea la aria tematologiei, intenția sa fiind aceea de a reface, împreună cu textura, dinamica unui mit ce s-a dovedit unul „constitutiv al omului modern", un arhetip cu disponibilități spre metamorfoze și insolite reeditări în imaginarul secolului XX. Filtrată și îmbogățită de experiența filosofică de la Schel

— Vasile Voia, *Tentația limitei fi limita tentației*, *Glose la mitul faustic*, Editura Dacia, Cluj, 19".

„Hegel, Kierkegaard, la Nietzsche, Spengler, Karl Jaspers sau C.G. Jung, mitul faustic revine – observă Vasile Voia – redimensionat ca problematică și dominat de un „patos al reflexivității" în acord, nu rareori, cu o „temă metaliterară" ori cu formulele metatextuale animate de spiritul polemic.

Paginilor preliminare și explicative le urmează un scurt dar substanțial istoric al temei, Vasile Voia schițând aici un profil al magicianului și al cuplurilor excentrice, de la legendarul Simon Magul, la Ciprian din Antiochia și Teofil, economul bisericii din Adana, cu observația că, în pofida asemănărilor, nu există suficiente argumente pentru teza unei influențe, cert fiind doar faptul că Evul Mediu a multiplicat până la seducție istoriile pactelor cu diavolul. Reconstituirea figurii reale a doctorului Faust e sinonimă cu intrarea în inima vie a unui paradox: astrolog, ghicitor, om de știință, vagabond și șarlatan, Faust întruchipează înainte de toate contradicția. Este motivul pentru care, remarcă Vasile Voia, „lăsând la o parte fanfaronada și infatuarea, poate excesive ale doctorului, impresionează aspirația sa renascentistă și romantică spre integralitate și completitudine", context în care „Faust a devenit simbolul umanității care aspiră la eliberarea gândirii de constrângeri și la depășirea finitudinii umane, fiind, alături de Don Juan, saga cea mai importantă și fascinantă a epocilor moderne".

După un comentariu consacrat originilor literaturii Faust, mai exact aşa-numitelor „cărţi populare" şi teatrului de marionete, autorul aduce analiza în spaţiul culturii româneşti, unde, prin Eminescu, mitul raustic îşi conjugă accentele cu cele ale unui titanism caracterizat mai Puţin prin performanţe în laboratoare alchimice, cât prin patos justiţiar.

Un capitol nu mai puţin captivant este cel dedicat ipostazelor Moderne ale faustismului, un prim răspuns în acest sens fiind cel forjat de Dostoievski în marile sale ansambluri epice. Protagonist al unui Paţiu interstiţial, ai cărui poli ar fi pe de o parte clasicul Faust, iar pe de a modernul Doctor Faustus, Ivan Karamazov nu trăieşte propriu-zis experienţa unui pact, ci pe aceea a impactului cu sinele său dedublat într-o conştiinţă nefastă. „Tradiţia goetheană era desigur foarte puternică – subliniază autorul – dar Dostoievski a creat un personaj replică care nu mai are indestructibilitatea de gândire şi voinţă a lui Hamlet sau Faust. Construit din antonimii şi dileme, supus impactului cu lumea şi cu Dumnezeu, înfrânt programatic de însuşi părintele său spiritual, scriitorul, care-i creează în acest scop multiple dubluri, Ivan este mai vulnerabil şi, în consecinţă, mult mai dramatic. Erou al îndoielii filosofice, declară că nu-l acceptă pe Dumnezeu, dar nu mai vrea să se supună nici adevărului său negativ şi distructiv". Sub dicteul unui principiu suprauman evoluează, de asemenea, eroul ibsenian, traiectoria sa implicând o etică a puterii şi „tentaţia imposibilului prin voinţă", pentru ca Doctor Faustus să modifice perspectiva prin transpunerea legendei faustice în planul creaţiei artistice, cadru în care Leverkiihn se va distanţa în mod semnificativ de personajul lui Goethe, înrudirile limitându-se la „demonia care unifică trufia intelectului cu particularitatea sufletului german" şi, desigur, la alianţa cu diavolul.

Aceeaşi finețe a analizei o mărturisește şi secţiunea consacrată unui autor mai puţin comentat, anume Michel de Ghelderode, al cărui univers e marcat de „refugiul în timpi revoluţi", într-o temporalitate cu tensiuni hipnotice asupra căreia stăpânește un „magician sau alchimist sau arhivar care trece prin lume misterios şi singur". Comentariul pune în lumină burlescul condiţiei umane, ilustrativă în acest sens fiind piesa de debut, *Moartea Doctorului Faust*, structurată după modelul unui policrom spectacol de cabaret, în care triumfa, fugar, magia formelor. Parodie a Faust-ului clasic, piesa lui Ghelderode va

aduce astfel farsa în inima rea" litaţii şi va impune masca grotescă drept ultim adevăr, semnificaţie dezvoltată şi în povestiri, *Mirosul de brad*, de pildă, reluând de fapt, în jocul eroului cu moartea, cunoscuta temă a pariului faustic.

Alte ipostazieri moderne ale mitului sunt detectate de Vasile Voia în opera lui Paul Valéry, în noile sale cadraje, Faust preluând roh" 90

gpi, iar Mefisto „devenind mai pasiv decât oricând în istoria legendei", motiv pentru care s-ar putea vorbi în acest caz despre mutaţii substanţiale, generatoare ale unui „Antifaust". Sunt observaţii ce prefigurează şi subtila incursiune în universul lui Mihail Bulgakov, „lumea răsturnată" sub bagheta unui „narator-magician care mânuieşte impecabil ironia şi paradoxul", patronaj ce redimensionează tema faustică, aducând-o în planul creaţiei şi al creatorului.

Revenind în orizontul spiritualităţii româneşti, autorul acestor *Glose la mitul faustic* remarcă existenţa a cel puţin trei momente fundamentale în istoria constituirii şi dezvoltării interesului pentru opera lui Goethe, anume Titu Maiorescu şi Eminescu, Blaga şi Noica. Oprindu-se asupra lui Lucian Blaga, Vasile Voia va înregistra dovezile unui acord simpatetic între sistemul blagian şi teoria organicităţii şi intuiţiei vizionare, fundal pe care se profilează firesc f trăjrile în ritm grăbit, de tragică baladă", mistuirile demonice. „În acest caz – observă Vasile Voia – faustismul, identificat cu sensul goethean al faptei, nu înseamnă altceva decât creaţie, productivitate, săvârşire", dar, în structura lor de profunzime, partiturile dramatice ale lui Blaga tranşegind faustismul clasic, aducând în prim plan disperarea născută din luciditate şi vina metafizică a hibrisului în numele artei. „Ei bravează – subliniază în continuare criticul – puterea malefică a transcendenţei, constructorilor li se permite revolta, dar nu şi abrogarea unui misteriqs paet" nescris şi nespus".

Secvenţele finale ale volumului sunt centrate asupra dimensiunii nlosofice a orizontului faustic (autorul făcând referiri aici la un răspuns antrenativ în faţa valorilor vieţii, adică, implicit la neliniştea metafizică şi riscul aventurii supreme a cunoaşterii), coordonate subsumabile sintag

11161 „explicaţia lumii este neapărat polivalentă". Un elogiu adus traducă

°rului şi exegetului Ştefan Aug. Doinaş, a cărui sugestivă disociere între

Pariu şi pact conferă noi deschideri ariilor semnificante ale mitului.

„Cheie acest demers cuceritor prin fluenţă şi echilibru, prin fermitatea servaţiilor Ş* construcţiei.

Sinteze eminesciene

Scriitor cu disponibilităţi multiple, atras în egală măsură de teatru, foileton, proză, comentariu amplu şi studiu, Constantin Cubleşan se arată preocupat în acest volum de teritoriul istoriei şi criticii literare. Venit după cartea din 1994, *Eminescu în conştiinţa criticii*, studiul de faţă, *Eminescu în perspectivă critică**, este gândit ca o continuare şi actualizare a informaţiei sintetizate anterior. El înregistrează şi comentează, într-un interval de doar trei ani, circa cincizeci de volume ce tratează fenomenul Eminescu, dovedind o disciplină a lecturii remarcabilă, fără tuşe emoţionale dar şi fără crispări. Obiectiv şi degajat, Constantin Cubleşan realizează mai întâi o foarte utilă ordonare a materialului investigat, compartimentat în funcţie de perspectiva de lectură propusă de operele aduse în discuţie.

Structurat în patru mari secţiuni, volumul abordează disciplinat şi metodic, rând pe rând, contribuţiile din domeniul eminescologiei, fie că e vorba despre studii documentare sau rememorări ce vizează biografia poetului, despre analize şi sinteze dedicate operei (unele magistrale, consacrate, altele traducând ora indecisă a debutului), ori comentarii aplicate, didactice, fie că e vorba despre conspectări caleidoscopice ale unor intervenţii ce punctează insolit opera eminesciană (un portret colectiv, de exemplu, atestări ale unor preocupări juridice, analize lexicale, stilistice şi

— Constantin Cubleşan, *Eminescu în perspectivă critică*, Editura Cogito, Oradea, 1997.92

tistice, orj propuneri de lectură din unghiul unei priviri ce anticipează biectivul şi tehnica cinematografică).

Diversitatea tematică, precum ca şi, mai ales, multiplicitatea palierelor valorice deconspirate de autorii invocaţi în spaţiul acestui volum, nu au însă drept rezultat o carte cu inegalităţi şi ruperi de ritm. Constantin Cubleşan îşi desfăşoară comentariul cu un calm fermecător, l-aş numi chiar ardelenesc în sensul subliniat de Mircea Zaciu, anume cel al paşilor egali cu care gândul traversează drumul (drumurile)

până la capăt. Cu o respiraţie egală, fără aproximări ori suspensii, autorul provoacă cititorul într-o aventură a cuprinderilor panoramice. Sentimentul cu care intri în spaţiul desfăşurat aici este unul reconfortant, de echilibru şi ordine. Există apoi o mai puţin obişnuită (mai cu seamă în teritoriul eminescologiei) lipsă de prejudecăţi în aducerea laolaltă într-un acelaşi compartiment a unor nume ce nu ar fi de fapt spontan citabile în context. Mă gândesc mai cu seamă la cea de-a doua secţiune a cărţii, unde comentatorul „fenomenului Eminescu" îşi urmăreşte fără şovăieli, amendamente superioare ori reverenţe, adică egal şi echilibrat, scopul propus: acela de a semnala, comenta şi înregistra apartenenţa la un ansamblu a principalelor, la fel ca şi a mai puţin importantelor, contribuţii în domeniul eminescologiei. Această secvenţă a cărţii va cuprinde astfel studii despre D. Murărăşu, Mircea Eliade (cu celebra sa analiză consacrată *Ce-arei*), urmează apoi un salt în timp pentru că demersul autorului înregistrează „morfologia robustă dar complicată" dezvoltată de gazetarul Eminescu în viziunea Monicăi Spiridon, Ilie Bădescu, după care, cu eleganţa gesturilor fireşti, netulburate de presiunea numelor consacrate, criticul cedă avanscena studiului Ioanei Em. Petrescu, *Eminescu – P°et tragic*, cea de-a doua ediţie apărută, sub titlul dorit de autoare dar codificat la data primului tipar, graţie strădaniilor Ioanei Bot. Analiza lui °nstantin Cubleşan este aici din nou sistematică, cu accente pe detalii, în tară pretenţia de a epuiza sau redimensiona textul discutat. Intenţia (trebuie să ne amintim acest lucru de fiecare dată când simţim că firul discursului s-a oprit prea sever) este nu aceea de a devoala straturi vestigate încă, ci de a oferi o diagramă a „fenomenului Eminescu" aşa cum se reflectă el în răspunsul unor cercetători în domeniu. Nu va surprinde astfel analiza unei foarte interesante cărţi, incitantă şi datorită curajoasei deschideri realizate de autoare, Carmen Negulei, în receptarea operei eminesciene pe fundalul filosofiei orientale, sensuri conjugate cu cele aduse de gestica romantică. Mihai Cimpoi, Ion Negoiţescu, Ion Ianoşi, Marin Mincu, Ion Itu, Tudor Nedelcea sunt alţi protagonişti ai acestui spaţiu în care prestaţia propriu-zisă a autorilor este consemnată în principal din prisma apartenenţei la un ansamblu.

Constantin Cubleşan oferă prin urmare o foarte atrăgătoare sinteză, elaborată cu minuţiozităţi proprii doar unui bun cunoscător al fenomenului, şi respirând o eleganţă venită din naturaleţea şi

siguranţa gesturilor.

J

Radiografii

Pentru cei care au parcurs, nu mult timp în urmă, paginile incitantului studiu consacrat poeziei lui Coşbuc, apariţia în librării a unui nou volum purtând semnătura lui Petru Poantă are cu siguranţă semnificaţia unei fericite reîntâlniri. Este vorba despre *Scriitori contemporani**, carte venită în prelungirea şi ca o completare a mai vechilor sale *radiografii*. Sunt reunite astfel, într-un ansamblu unitar, comentarii menite să fixeze în conştiinţa critică românească autori şi cărţi, momente şi etape configurative ale literaturii contemporane. Criticul Petru Poantă nu face concesii: criteriul său selectiv este cel valoric. Dar nici nu trece sub tăcere nume şi nu mimează dezinvolte amnezii. Cea dintâi calitate a acestui demers este onestitatea. Iată de altfel ce declară autorul în nota introductivă a volumului: „Textele referitoare la deceniile cinci şi şase au fost scrise prin anii ’80, cu intenţia redactării unei istorii-compendiu a literaturii române contemporane; încercam să identific şi deschideri, dar şi simptomele unei maladii. Probabil că astăzi ar trebui să fiu mai vehement fi contestarea poeticii „realismului socialist”, numai că mulţi dintre scrisorii care au adoptat-o cu o voioşie, câteodată parodică, pur şi simplu nu pot fi eliminaţi dintr-o eventuală istorie literară într-adevăr nepolitizată.

lttrU oant; a, *Scriitori contemporani*. *Radiografii*, Editura Didactică şi Pedagogica, Bucureşti.

Referitor la ceilalţi scriitori incluşi în volum, precizez că nu este vorba neapărat, despre nişte opţiuni exclusive ori despre o selecţie polemica Toţi aparţin literaturii române contemporane, întreţinându-i, într-un fel sau altul, vitalitatea”.

Secţiunea de debut a volumului însumează astfel texte referitoare la proza deceniilor cinci şi şase. Sunt aduşi în discuţie aici scriitori ca Radu Tudoran, Felix Aderca (a cărui tehnică a procesului, din romanul *Revolte*, anunţă modalităţi narative şi teme, precum cea a şedinţei, simptomatice pentru deceniile şapte şi opt), Eusebiu Camilar, Zaharia Stancu, Marin Preda, Dinu Pillat, Titus Popovici, Francisc Munteanu, Cella Serghi şi Camil Petrescu. Prezentările, deşi fugare, trasează cu precizie imaginea unei epoci, prilejuindu-i autorului, dincolo de simpla repunere în pagină, nuanţări, reformulări şi

modificări ale unghiului de receptare. Criticul Petru Poantă nu va întârzia de pildă să observe că, în fond, romanul aşa-zis realist-socialist a fost înţeles într-un mod eronat nu doar în momentul apariţiei sale în scenă, ci şi în cel al totalului său declin. Atât elogiul, cât şi defăimarea au fost absolute, în primul caz având de-a face cu o evaluare sensibilă la ineditul temei şi substratul politico-ideologic, iar în cel de-al doilea cu o raportare la poetica clasică a realismului. „Critici de bună credinţă – arată Petru Poantă – ocupându-se de această epocă, simt nevoia unei clasificări a lui (cum ar fi romanul de atmosferă, al evenimentului, al unui mediu istoric, al unei transformări, al devenirii etc.) când de fapt singurul criteriu este al acestei instanţe vorbitoare, o transcendenţă a vocii naratorului. Avem de-a face în fapt cu o ficţionalizare a realităţii, dar nu prin intensificarea datelor acesteia aşa cum se întâmplă în realismul autentic, ci printr-o stilizare, printr-o reprezentare alegorică a ei. Sfidarea verosimilului în numele posibilului – iată poetica acestui hiper-realism insolit". Ilustrative în acest sens ar fi (şi) romanele lui Francis Munteanu, ale cărui personaje acţionează nu pentru a-şi justifica prin fapte o existenţă proprie, ci pentru a desfăşura un scenaflu pentru a aplica regulile rigide ale unui cod. În majoritatea romanelor de „actualitate" ale deceniului şase defilează aşadar eroi stilizaţi excesiv, fiind vorba în cele mai dese cazuri de „sociologia fictivă a unui pretins model uman".

Un al doilea capitol din *Scriitori contemporani*, intitulat *Profiluri*, este consacrat poeziei, în scurte, dar dense şi atractive comentarii autorul oprindu-se la lirica lui Geo Dumitrescu, Ion Brad, Mircea Florin Sandu, Lucian Avramescu, Gheorghe Istrate. Sunt prezenţi de asemenea poeţii Victor Felea, în cazul căruia asistăm la o „dezabuzare, o punere în criză atât a sentimentului, cât şi a decorului romantic", mai exact la un complex al frustrării şi o obsesie a irealizării (în plan psihoexistenţial), precum şi la o „dezafectare a imaginarului, la o paralizare a lui în banalitatea rezonabilă" (în plan literar), Bazil Gruia, al cărui univers dezvăluie „multiple ipostazieri ale unei vocaţii consacrate risipei, ale unui timp biologic care are ca unitate de măsură clipa"; sau Anghel Dumbrăveanu, poet prin excelenţă al spaţiului, al unui cadru „construit" şi populat mai puţin de elemente, cât de embleme. Alte pagini se opresc asupra poeziei-ceremonial a lui Radu Cârneci, „poet cu mentalitate modernistă, dar care a adoptat o retorică romantică", asupra liricii lui George Savu, reprezentant al „generaţiei

amânate", sau „peisajelor" lui Vasile Igna, compunând în cele din urmă o „psihografie, un fel de cerc pascalian care-şi caută centrul la nesfârşit".

Cărţi şi autori reţine câteva dintre apariţiile editoriale semnificare pentru dinamica vieţii literare contemporane. Geo Bogza, Marin Sorescu, Aurel Rău, Al. Căprariu, N. Prelipceanu, Radu Cosaşu, Teohar Mihadaş, Tudor Vlad, Ion Ioanid, Ştefan Mitroi sunt, iată, câteva dintre numele ce stau în atenţia criticului. După o revenire pe tărâmul liricii (feminine), Petru Poantă consacră o secţiune aparte criticii, oprindu-se la ceea Martin („un geometru sensibil al umanului, esenţializat în reatie"), Cornel Ungureanu, Ion Vlad („unul dintre cei mai pasionaţi şi mai sistematici cititori/critici ai romanului şi, în general, ai prozei româneşti"), Alex. Ştefănescu, V. Fanache, Grete Tartler, Traian Vedinaş şi Basil Munteanu.

Câteva scurte eseuri, reunite sub titlul *Pretexte*, încheie într-un mod oarecum neaşteptat, captivant însă, acest demers ce reconfirmă supleţea, fineţea şi harul scriitoricesc al criticului Petru Poantă.

Eonul Blaga

O remarcabilă iniţiativă a profesorului Mircea Borcilă şi-a găsit de curând concretizarea într-un volum cu noi şi ample deschideri pentru înţelegerea operei lui Lucian Blaga. Intitulat *Eonul Blaga. Întâiul veac**, el cuprinde o bună parte dintre comunicările prezentate la Simpozionul ştiinţific dedicat Centenarului Blaga, manifestare organizată la Cluj de Societatea Culturală Lucian Blaga, cu scopul „de a încerca, la acest moment aniversar, o aproximare a stadiului marcat de câmpul exegetic, în cuprinderea lui cea mai largă, în efortul de fixare şi evaluare a principalelor dimensiuni ale personalităţii şi creaţiei acestui gigant al culturii române". Reflectând îndeaproape modul de desfăşurare a lucrărilor Simpozionului, culegerea alcătuită de Mircea Borcilă se ordonează în cinci secvenţe, secţiunilor documentare, de exegeze critice, de poetică, stilistică, traduceri şi celei de filosofie alăturându-li-se, în deschidere, grupajul de comunicări prezentate în plenul sesiunii, ce fixează, într-o viziune sintetică, axe şi liniamente de larg interes, sau aduc, ca şi în cazul textului datorat Rosei del Conte, reînnoite „mărturii de fidelitate" faţă de spaţiul cultural românesc.

Volumul debutează cu un studiu al profesorului Liviu Petrescu, comentariul cucerind prin binecunoscutele calităţi ale criticului: fermi

…°*nul Maga. Întâiul veac*. Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895 – 9S). Îngrijită de Mircea Borcilă, Bucureşti, Editura Albatros, 1997.

tatea eşafodajului teoretic, noutatea unghiului de abordare. Pornind de la consideraţiile lui Blaga de filosofia culturii, Iiviu Petrescu subliniază astfel faptul că, pe lângă cele două grupuri de categorii abisale (axată prima, pe individ, iar cea de-a doua pe etnic), există, în construcţia teoretică a filosofului, referiri şi la un complex categorial de natură transetnică, L. Blaga afirmându-se în aceste condiţii, „prin chiar datele sistemului său", ca unul dintre marile spirite europene. „Ceea ce dovedeşte încă o dată – sună judecata criticului – că Lucian Blaga nu a fost niciodată şi sub nicio formă promotorul unei filosofii a retragerii", aşa cum pretinde dl. Radu Neculau", într-o definiţie fidelă a operei sale culturale intrând în joc mai cu seamă o noţiune ca aceea a „convergenţelor". Filosoful român „se întemeiază întotdeauna pe elementul autohton, însă se străduieşte de fiecare dată să se înscrie într-un orizont spiritual european", arată în concluzie Iiviu Petrescu. Secţiunea continuă cu un studiu al lui Eugenio Coseriu, investigaţie „simpatetică" a unui sistem articulat pe „categoriile cunoaşterii intuitive", prezentând, prin dualităţile puse în joc, puncte de tangenţă cu filosofia lui Hegel, paralelism susţinut şi de faptul că pentru „fiinţa metaforizantă" a lui Blaga una dintre problemele esenţiale o reprezintă limbajul. E o observaţie în temeiul căreia E. Coseriu dezvoltă o a doua paralelă, anume cu sistemul filosofic al lui Cassirer în centrul căruia stă o „fiinţă simbolică", creator de lumi străine cunoaşterii obiective. În ciuda aparenţelor, diferenţele sunt însă esenţiale, deoarece Blaga „pune această frontieră între omul paradiziac şi omul luciferic, sau omul în sensul deplin al cuvântului, după limbaj, fiindcă omul paradiziac poate ajunge la idei, noţiuni şi, deci, la cuvinte. Adică Blaga aplica aici, sau reinterpretează, ceea ce se spune în Geneză: limbajul e încă la omul nevinovat, paradiziac, e încă Adam care dă nume lucrurilor, înainte de consumarea nevinovată a mărului". Mărturiei de fidelitate a Rosei del Conte îi urmează apoi paginile semnate de Nicolae Balotă, schiţai portretul unui „mag tăcut" a cărui „voinţă de mister" şi-ar putea afla ascendenţa în textele iniţiatice egiptene, în scrierile gnostice, în formule100

ale misterelor creştine, în vizionarismul lui Blake sau căutările baudelairiene. La fel de bogate în sugestii sunt apoi cercetările lui

Mihai Cimpoi» Eugen Todoran, al cărui demers e axat pe „primul mit în conjjpa de maximă intensitate a sensului în funcţia poetică a cuvântului", mitul Genezei limbii, sau comunicarea lui Mircea Flonta în legătură cu teza de filosofie a ştiinţei propusă de Blaga.

Secţiunea documentară reuneşte contribuţii valoroase precum cea a lui D. Vatamaniuc despre Blaga şi Bucovina anilor 1918-1919, Geo Şerban care pune în discuţie raporturile filosofului cu „Gândirea", Ion Buzaşi, analist al relaţiilor lui Blaga cu „oamenii Blajului", Toma George Maiorescu, Bazil Gruia, ale cărui pagini developează liniile unui portret interior al lui Blaga „în intimitate", şi Doru Radoslav cu o comunicare despre Lucian Blaga şi Biblioteca Centrală Universitară din Cluj.

Deschisă printr-o „încercare de efigie" datorată lui Gheorghe Grigurcu, secţiunea de exegeze critice propune câteva foarte interesante chei de lectură a universului blagian, Iosif-Cheie Pantea, Simion Mioc, Cornel Munteanu, George Vulturescu, Ovidiu Moceanu sunt câteva dintre numele prezente aici. De remarcat e însă înainte de toate comunicarea lui Corin Braga, cercetător avizat în domeniu, intitulată *Pan*, *între Dionysos fi Apolo*. Într-o interpretare tot atât de spectaculoasă pe cât de coerentă, sunt aduse argumente în sprijinul ideii că în universul poetic al lui Blaga „estomparea graniţelor fiinţei individuale trădează faptul că Dionysos este tot mai puternic contrabalansat de către Apolo, în ipoteza leopitagoreică conform căreia Dionysos este un principiu al individu-aţ-ei, iar Apolo, un principiu al unicului nediferenţiat. În termeni de psihologie a creaţiei, panismul lui Blaga este o stare mai nucleară decât diosisimul. Dacă frenezia dionisiacă definea polul mental al inconştienţi, extazul panic emană din centrul situat la intersecţia dintre conştiinţă *l* Inconştient, din ceea ce Jung numeşte şinele". Cu alte cuvinte, conclu°nează Corin Braga, „se poate spune că poezia panică a lui Blaga se află punctul unde are loc transmutarea creaţiei ingenue în creaţia conştientă, a freneziei terestrice în cântec orfic". O incitantă perspectivă deschid şi paginile semnate de Pompiliu Crăciunescu, despre „metafizica verdelui" în poezia lui Blaga, analiza încercând să demonstreze faptul că poetul „mută accentul de pe culoare pe *duhul* culorii, chintesenţă a manifestărilor plastice, olfactive sau narcotice ale chromei".

Una din secţiunile cu articulaţiile cele mai ferme este cea de poetică, stilistică şi traduceri, în a cărei deschidere figurează un studiu

al lui Dumitru Irimia despre „omul metaforizant" şi natura limbajului poetic. Se impune remarcată în contextul acestui grupaj de texte cercetarea întreprinsă de Mircea Borcilă sub titlul *Dualitatea metaforicului şi principiul poetic*, aspectele evidenţiate aici fiind până în prezent doar parţial şi sumar discutate. Autorul studiului va detecta astfel filoanele de adâncime ale teoriei dualiste blagiene, unul dintre ele reprezentându-l chiar modul de definire a statutului funcţional al metaforicii limbajului. E analizată apoi cea de-a doua componentă principală a teoriei blagiene, Mircea Borcilă demonstrând la modul cel mai convingător faptul că filosoful realizează cel dintâi şi singurul până astăzi, „definirea teoretică a unei funcţii metaforice radical diferite de cea a limbajului şi care întreprinde, apoi, legitimarea sistematică a acesteia ca ipostază nucleară a creaţiei spirituale în toate manifestările ei (artistice, mitologic-religioase, filosofic-metafizice şi ştiinţifice)". Disociind poetica blagiană a culturii de teoria neokantiană a formelor simbolice, autorul atrage de asemenea atenţia asupra faptului că soluţia propusă de gânditorul român se deosebeşte în mod net şi de opţiunile filosofiei hermeneutice contemporane, diferenţierile având ca suport nu doar separarea celor două domenii ale metaforicului, ci şi înţelegerea fundamental diferită a „funcţiei" creator-culturale. Teza blagiană, subliniază Mircea Borcilă, „integrează constitutiv în semantica metafore1 poetice, creatoare de lumi, capacitatea intrinsecă de depăşire imaginativa a oricăror limite impuse de conceptualizările anterioare şi de orice cunoaştere sau structurare a experienţei în lumea dată". Secţiunea continua cu o analiză a motivului tăcerii în opera lui Blaga, semnatari fiind Doioa 102

Bogdan Dascălu şi Crişu Dascălu, cu o interesantă punere în relaţie a magicului şi poeticului, propusă de Elvira Sorohan, cu paginile Lăcrimioarei Petrescu despre negaţia transcendentă tradusă în simbolistica urnei şi a urmei, în „cuiburi ale golului şi ale păsării U", şi cu studiul Elenei Dragoş despre ingambament, structură semiotică urmărită cu atenţie în paginile volumului *Poemele luminii*, finalul acestui capitol fiindu-i rezervat lui Lászloffy Aladár.

În sectorul dedicat operei filosofice a lui Blaga sunt prezenţi Vasile Frăteanu, Teodor Dima, Petru Ioan, Ştefan Afloroaei, Ioan I. Ică, Dan Şanta şi Dan Raţiu, acesta din urmă fiind atras de un aspect mai puţin discutat al creaţiei blagiene, anume preocupările legate de critica de artă. Deosebit de captivant se arată a fi studiul lui Aurel Codoban

despre ceea ce autorul numeşte *Un Blaga ignorat*: *filosoful religiei*, în care, evidenţiindu-se opţiunea teoretică a gânditorului pentru linia hierofanie-simbolmit, se distinge între filosofia lui Blaga care este o fenomenologie culturală a religiei, accentul căzând pe categoriile stilistice abisale, şi aceea a lui Eliade, fenomenologie religioasă (dinspre sacru) a culturii. În acest context, Aurel Codoban e de părere că „în înţelesul cel mai adânc al relaţiilor dintre filosofie şi poezie la Blaga lucrurile stau astfel: gândirea şi poezia lui sunt într-o anumită relaţie, pentru că, în întregul lor ele sunt marcate de o transcendenţă slăbită, incertă". Adresându-se unei comunităţi pe cale de fragmentare, creaţia blagiană, arată autorul studiului, „este răspunsul la întrebarea: la ce bun poezia în lumea disoluţiei comunităţii? acest răspuns sună, în religiozitatea lui gnostică, astfel: pentru că singura noastră mântuire posibilă este creaţia".

Prin calitatea textelor, volumul îngrijit de Mircea Borcilă se imPune de la sine ca unul dintre reperele ferme în spaţiul exegetic, al evalu – *ot* şi fixării dimensiunilor personalităţii lui Blaga. E una dintre cărţile a Caţei apariţie se cere salutată cu bucurie.

Estuar

Cu studiile adunate sub titlul *Estuar*", istoricul şi criticul literar Mircea Popa propune cititorilor un „subiect" extrem de generos; este vorba despre o dinamică a peisajelor literare, de mişcarea vie a câmpurilor de semnificaţie sau, în formularea autorului, de „lungul drum al literaturii române către sine, respectiv către dobândirea propriei originalităţi şi identităţi naţionale". Interesantă şi binevenită, prin unghiul de abordare, ca şi prin substanţa comentariilor, cartea reuneşte aşadar nume şi reeditează momente semnificative în evoluţia scrisului românesc, reuşind să detecteze timbrul specific al fiecărui autor, dar şi cadenţele comune şi zonele de tangenţă ale operelor luate în discuţie.

Un prim protagonist al acestui spaţiu este Titu Maiorescu, cel ce „întruchipează pentru literatura noastră prezenţa adevărului" şi care, prin „introducerea unui sistem adecvat de evaluare şi judecare a producţiei literare, a unor norme de apreciere general valabile", a conferit literaturii române un cadru critic legal de existenţă. Atenţia autorului se îndreaptă însă spre un aspect mai puţin cercetat, şi anume prezenţa referinţelor privitoare la Maiorescu în presa literară a Transilvaniei, precum şi a principalelor cuceriri ale junimismului în

această zonă: abandonarea etimologismului, introducerea „spiritului critic" şi orientarea literaturii culte înspre sursele de inspiraţie populară. Alte pagini, dedicate „veselului

— Mircea Popa, *Estuar*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.104

Alecsandri, vin să sublinieze şi ele rolul Junimii în viaţa culturală naţională, oferind paralel un tablou rezumativ al principalelor direcţii, cu acţi – e benefică în epocă, a liricii autorului *Pastelurilor*, este vorba de cea patriotică, subsumând poezia revoluţiei de la 1848, a Unirii şi a războiului pentru independenţă, de cea folclorică, de direcţia naturistică, atestând un nou mod de a da valenţe sentimentului naturii şi nu în ultimul rând de direcţia parnasiană care îşi cunoaşte momentul de înflorire prin Duiliu Zamfirescu şi Macedonski.

Eminescu, Slavici (a cărui primă realizare, în ordine epică, este personajul, cu totul remarcabilă fiind şi intuiţia sa specială în organizarea şi gradarea conflictelor), I.L. Caragiale (aşa cum îşi dezvăluie personalitatea complexă în corespondenţa sa berlineză) sunt alte nume convocate în scenă, observaţiile criticului Mircea Popa dovedindu-se în toate aceste cazuri valabile. Referindu-se la Slavici, de pildă, el va demonstra astfel rolul ritmului în construcţia de ansamblu, găsirea de fiecare dată a unei tonalităţi adecvate povestirii, alternările rafinate de planuri şi perspective, cu dozarea precisă a elementelor şi orchestraţia fină a accentelor tensionate ce compun profilul interior al personajelor, pentru a concluziona: „De la stilul absolut oral de povestire al *Popei Tanda*, până la construcţia solidă, în desfăşurări ample şi cadenţate a *Pădurencei*, de la acordul scurt cu tonalitate de baladă din *Scormon*, până la acţiunea de o mare densitate psihologică a *Morii cu noroc*, arta slaviciană a străbătut câteva etape reprezentative, cu urmări dintre cele mai fecunde pentru evoluţia speciei la noi-Considerat drept întemeietorul nuvelei româneşti moderne, Ioan Slavici are meritul de-a fi împins în prim plan realităţile brutale ale vieţiile la ţară, pe care le-a surprins la dimensiuni şi proporţii reale, de-a fi tedat satului românesc componenta sa existenţială fundamentală, cea tragică".

Nu altfel se prezintă paginile dedicate lui Agârbiceanu (care

Pre deosebire de Slavici, nu-l va mai surprinde categorial pe ţăran, ci în

Vldualitatea sa frapantă, particulară"), sau Goga, unul dintre

poeţii care, la începutul secolului, şi-au asumat cu fermitate sarcina „remodelârii structurilor lirice ale poeziei româneşti". Acelaşi ochi atent înregistreaea imaginile „pustiirii" bacoviene, traduse la nivelul limbajului prin frecvenţa sincopei şi a pierderii fluenţei, accente prezente şi în poezia lui Emil Isac, în cazul acesta din urmă comunicarea suferind din pricina gramaticii eliptice pusă în joc şi a maximei economii de mijloace, de efecte, paralel cu dezarticularea frazei, cu o notaţie grăbită şi suprimarea gesticulaţiei lirice. Ceea ce, observă în continuare Mircea Popa, „nu subminează însă puterea detonantă a imaginilor, ci îi păstrează nealterată forţa de persuasiune". Nu lipsesc din acest tablou N. Davidescu, „simbolist întârziat şi critic partizan", Ion Vinea, cu existenţele sale „lunare", subsumabile unei „fascinaţii a iluzionării", la fel cum, remarcă autorul, „printre poeţii români de valoare din perioada interbelică trebuie să-l aşezăm fără ezitare şi pe Ion Pillat, artist de o profundă virtuozitate tehnică, cu o caligrafie discretă şi cunoştinţe poetice dintre cele mai remarcabile". E o poezie a efectelor contrastante, născute din alternarea subtilă a planurilor temporale, şi al cărui farmec rezidă mai ales, e de părere Mircea Popa, „în descompunerea savantă a mecanismelor amintirii, în redarea, senzorială parcă, a unor fine şi delicate procese sufleteşti". Un studiu interesant este şi cel consacrat lui Adrian Maniu, autorul urmărind aici mai cu seamă procesul desacralizării şi demitizării realului, a abstractizării „după modelul picturii bizantine", dominantă în acest caz fiind o „percepţie picturală, geometrizantă". Urmează câteva pagim despre Aron Cotruş, al cărui spaţiu şi timp sunt supuse unui proces de „super-determinare" (în maniera formulei „văd enorm şi simt monstruos"), reflectat într-un discurs ce ia aspectul unui „lung monolog e disperării", şi în care „totul ţâşneşte, erupe, striveşte, dărâmă, sfarmă nimic nu stă pe loc, nu tinde către echilibru, ci doar către mişcare, de2 integrare, într-o uriaşă învălmăşeală, de coliziune generală, de dinai" Oica ameţitoare", imperiu al verbului, cu legile lui „impulsive, active, itefa tive". Dintre poeţi mai figurează în acest volum Radu Stanca (aşezat & 106

Popa, pe temeiul unui anume hiperbolism al gesturilor, alături de fotruş sau Voiculescu), Lucian Blaga (urmărit însă în spaţiul polemic) şi I Minulescu (de data aceasta în ipostaza de prozator).

Revenind în spaţiul prozei, autorul se va opri la Rebreanu, analizând dimensiunile simbolice ale spaţiului şi timpului din *Pădurea*

spânzuraţilor (cheia de lectură, interesantă, deşi discutabilă, fiind aceea a vânătorii), la Sadoveanu, cu *Creanga de aur* şi frumoasa călătorie iniţiatică a magului, brodată de fapt – e de părere Mircea Popa – pe scheletul unei cărţi populare, prezentă încă din 1682 în celebra culegere a *Vieţii sfinţilor* a lui Dosoftei şi republicată într-o nouă versiune în 1835, prelucrată apoi în 1933 de Al. Lascarov-Moldovanu. De asemenea, în paginile finale ale volumului, e adusă în discuţie problema „singurătăţii eroului" lui Marin Preda şi a raportului dintre individ şi colectivitate. Dintre critici sunt prezenţi Perpessicius („campion al rafinamentului stilistic, al imaginilor suculente, al metaforelor surprinzătoare") şi Paul Zarifopol, a cărui critică „se poate asemăna cu arta broderiei şi a miniaturii în vechea şcoală de carte veche românească", venind de fiecare dată „să consolideze, să sublinieze o idee, o temă, o imagine, să adâncească perspectiva lecturii şi să reaşeze cartea într-un alt context".

Acesta ar fi, iată, sumarul *Estuar-uhii* lui Mircea Popa, volum ce ar fi câştigat poate o mai mare coerenţă dacă autorul ar fi delimitat precis sectoarele (poezie, proză, critică). În ciuda câtorva stridenţe de genul „am spune că (poetul) a luat pe ghetele poeziei sale praful tuturor curentelor şi Şcolilor literare" şi a unor comparaţii uşor obosite (poezia lui N. Davi-iescu e „ca o floare presată mai mult timp în marele album simbolist") cartea aduce contribuţii utile, reafirmând seriozitatea şi exigenţa criticului S1 istoricului literar Mircea Popa.

„Semne de mare".

După comentariile avizate şi rafinate din ceea ce s-ar putea numi „cărţile de re-citire" a clasicilor, de re-descoperire şi fixare în câmpul deschis al unei sensibilităţi artistice moderne a marilor „modele" ale literaturii româneşti (am în vedere aici paginile consacrate lui Camil Petrescu, Eminescu, Creangă etc.) Irina Petraş îşi provoacă din nou cititorii cu recent apărutul său volum intitulat *Literatura română contemporană. Secţiuni*. Este vorba despre o selecţie dintre *cele* câteva sute de cronici, recenzii şi portrete semnate de autoare de-a lungul anilor în paginile revistelor literare şi reunite acum, într-un ansamblu, cu intenţia de a indica reperele valorice („semnele de mare", spune Irina Petraş) ale prozei şi poeziei contemporane. Descriere, interpretare, evaluare sunt gesturile pe care, cu dezinvoltura şi eleganţa sa exersată, autoarea le va schiţa în aventura dificilă a acestei „robinsoniade" printre cărţi.

O primă selecţie reuneşte nume de referinţă ale prozei (îndeosebi) şi poeziei ultimilor ani. Sunt însă aduse aici, cu intuiţia certă a valorii, şi nume mai puţin cunoscute, aflate în pragul unor promiţătoare debuturi. Liberă de prejudecăţi, Irina Petraş are curajul şi (nu mai puţi" importantă) onestitatea de a înregistra nu atât vârste şi trepte ale consacrării, cât *nume* capabile să depună mărturie despre noua geografie a

— Irina Petraş, *Literatură română contemporană*. *Secţiuni*, Editura Didactică şi Pedagog10*

R.A., Bucureşti, 1994.

r raturii româneşti, despre configuraţiile sale în permanentă mişcare. Ordinea în care sunt aduse în discuţie volumele autorilor comentaţi e de ceea departe de a echivala cu o ierarhizare. Volumul, de altfel, se poate deschide, poate „începe" oriunde; el îşi va păstra eleganţa, pertinenţa şi echilibrul. Dacă Irina Petraş simte cu toate acestea nevoia unui al doilea capitol* e doar din intenţia de a delimita oarecum formulele de expresie, prozei scurte contemporane i se va acorda astfel un spaţiu special în cuprinsul acestei cărţi, fără ca lectorul să simtă însă o „ruptură" în compoziţia de ansamblu, o schimbare de ritm. Respiraţia volumului e egală şi învăluitoare.

Iar unitatea o dă ceea ce Irina Petraş va considera la un moment dat ca definitoriu pentru destinul lui Ilie Moromete, anume „pasiunea pentru cuvinte". Referindu-se la romanul lui Marin Preda, autoarea va reţine astfel „un prezent cinematografic însoţit de o coloană sonoră, dublă, deschisă" şi va înregistra cu fineţe natura „vocilor" care intră în scenă. *Oratorul* şi *corul* vor domina, remarcă Irina Petraş, „o agora în care *există* cei care ştiu să vorbească". Aceeaşi realitate a cuvintelor îi va reţine de aceea atenţia autoarei şi în cazul romanelor lui Breban, regizorul unui „spectacol orgiastic de cuvinte", în care accentele se deplasează continuu, dând impresia de „polimorfoză" şi de pasionantă „conştiinţă a textului de rostirea sa".

Sinonimia dintre *a fi* şi *a scrie* (a rosti, deci) ar constitui şi trăsătura definitorie a destinului lui Petru Dumitriu, concluzionează Irina 1 etraş în finalul cronicii consacrate romanului *Proprietatea şi posesiunea*. uupă cum un „împătimit de cuvinte" este şi Ştefan Bănulescu, ale cărui personaje se individualizează prin felul cum vorbesc. Exemplificatoare în această ordine de idei ar fi însă proza lui D.R. Popescu, autor pentru care Viaţă s-ar confunda cu un text, mai

precis cu Textul însuşi: „Sunt supuse balizei obstinate – remarcă pe drept Irina Petraş – mai ales vorbele. Fie-e cunoaşte vorbele celorlalţi, se rememorează dialoguri, se interpreta cele mai mărunte nuanţe, lumea ca spectacol de vorbe alcătuind un text obscur, ispititor. Personajele încearcă să pătrundă dincolo de cuvinte în foarte complicate *eseuri* asupra acestora. (…) Viaţa îşi pierde consistenţa pură, simplă, autonomă, este doar un eseu verbal. Numai ce este vorbit există". Funcţii identice i se acordă cuvântului şi în romanele celui pe care D.R. Popescu îl numea „băsmuitorul", anume Tudor Dumitru Savu, creatorul unui *topos* capabil să răspundă unor simboluri dintre cele mai complexe, asemenea unei „oglinzi cu zeci de ape interpretabile la nesfârşit", în care magia privirii şi funcţiile exorcizante ale povestirii se întâlnesc.

Tematizarea limbii ca obiect, existenţa devenind în acest context sinonimă cu limbajul, este, de asemenea, unul dintre atributele prozei Gabrielei Adameşteanu, la care Irina Petraş va remarca „o permanentă subtextualitate". Aceeaşi fineţe şi pertinenţă a observaţiei caracterizează şi paginile dedicate lui Al. Ivasciuc, Mihai Sin ori Sorin Titel, autoarea dovedind, în ciuda peisajului policrom în care se mişcă, siguranţă, flexibilitate, disponibilităţi conexive deosebite şi, desigur, simţ cert al valorii. Paginile Irinei Petraş sunt, fiecare în parte, opţiuni. Nu întâmplător, întruna dintre cronicile consacrate lui Augustin Buzura, autoarea consideră că libertatea rostirii se constituie, în paginile acestui romancier ce nu „inventează" personaje, ci le „trăieşte", integrându-le, într-o „încercare disperată de a opta": „Scriitorul nu se rezumă la ceea ce se ştie despre om, ci pătrunde în zonele obscure ale motivaţiilor ultime. El nu afirmă, ci întreabă. Personajele sunt convocate, printr-un artificiu romanesc oarecare, într-un *spaţiu al crimei* şi urmărite în întreaga lor „nerealitate lumească", într-un efort febril de verbalizare a inefabilului existenţei, detectabil în *prin* şi *dincolo* de angrenajul societăţii. (…) Pe firul principi al unei persoane întâi enunţate la persoana a treia se dirijează o orchestraţie amplă, polifonică, anarhică în sensul relativităţii depoziţiilor. Poli fonia ascunde însă o înclinaţie spre monolog, un monolog deschis pfl11 intermediul căruia *capul* poate regăsi *lumea*, salvându-se deopotrivă. () Libertatea rostirii răbufneşte violent. Omul vorbeşte pentru a-şi domina 110

Inhibiţia faţă în faţă cu prezentul scăpat din frâu omenesc;

pentru a-şi ascunde deruta, inconfortul, lipsa de suport. O încercare disperată de a opta".

O atenţie egală acordă Irina Petraş şi paginilor semnate de mai tineri scriitori. Aşa de pildă sunt cele dedicate „ficţiunii la puterea a doua", care este *Adunarea şi scăderea filelor* a lui Tudor Vlad, „prozator de certă vocaţie", impus încă de la debut prin excelentul simţ al compoziţiei, acuitatea privirii şi maturitatea cu care supune materia epică voinţei auctoriale. E comentată apoi cartea lui Florin Slapac, *jucăria*, a cărei „mare izbândă", consideră autoarea, este forma, pusă sub semnul „romantismului geometriei". Figurează de asemenea în cuprinsul acestui volum al Irinei Petraş cronici dedicate Magdei Cârneci (cu *Hipermateria*), tânărului prozator Corin Braga (cu romanul *Noctambulii*), ca şi colegului său de generaţie, Ovidiu Pecican, al cărui debut (cu romanul *Eu şi maimuţa mea*) mărturiseşte un „talent indiscutabil", o privire aţintită febril spre o lume de sub „lentile extrem de puternice şi incomode". O altă cronică e dedicată Martei Petreu, eseista de excepţia din *Te-e neterminate* şi poeta – biografă a Angoasei din *Loc psihic*, personalitate în cazul căreia Irina Petraş remarcă ca trăsături definitorii „rafinamentul, inteligenţa incomodă, senzualizată discret, efervescenţa ideilor slujită de un verb îndrăgostit de propriile-i performanţe, prospectările subtile ale relaţiei cuvânt-sentiment".

Desigur, cartea Irinei Petraş oferă şi alte multe incitante comentarii. Ana Blandiana, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Bedros Hora-ssangian, Ioan Groşan, Gheorghe Crăciun, Ştefan Agopian, Sorin Preda, „lircea Ghiţulescu, Horia Bădescu, Dumitru Ţepeneag, Nicolae Iliescu sunt, iată, câteva nume care constituie ele însele o invitaţie. Într-o călătorie solitară (spune autoarea), a Lecturii, pe care cititorul o va trăi cu cântare.

Ştiinţa morţii

„Ştiinţa liniştii" putea la fel de bine să se intituleze acest cuceritor eseu despre „ştiinţa morţii" pe care îl propune, în noua sa carte*, Irina Petraş. O eleganţă ce îşi are sursele în seninătatea argumentării şi, nu mai puţin, în melodica frazării, îşi pune pecetea asupra acestor pagini a căror intenţie nu este aceea de a aduce răspunsuri, ci de-a crea un spaţiu viu de mişcare pentru semnele interogaţiei. Gândită, după cum mărturiseşte autoarea, ca un fel de *Prolog*, cartea recompune întrebări pe marginea „enigmei neexplicate

şi neexplicabile a muritudinii", fiind antrenate în acest demers atât memoria lecturii, cât şi aceea a propriei subiectivităţii, provocate de timpuriu încă de gândul că „viaţa însăşi are valoare doar raportată la finitudine". Cele două secţiuni ale volumului (*Jurnal de lectură* şi *înfăţişări ale morţii în literatura română*) reconstituie aşadar trasee culturale, închipuind un fel de „chestionar al morţii" datorat lecturilor din ultimii ani; paginile ce prefaţează cartea sunt un eseu confesiv, centrat pe ideea lucidităţii, curajului, firescului şi, mai ales, a responsabilităţii cu care se cuvine întâmpinat gândul morţii. Stau faţă în faţă, deci, două spaţii, ce se descoperă reciproc, printr-o simultană oglindire: „realitatea ficţiunii" şi „ficţiunea realităţii" reunite cu (ceea ce autoarea numeşte) „o plăcere un pic perversă".

— Irina Petraş, *„Ştiinţa morţii"*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995.112

Aceeaşi structură bicentrată transpare şi în sintagma, preluată din laboratorul eminescian, ce dă titlul cărţii: aceasta se referă pe de o parte la „a şti", la „a fi în cunoştinţă de cauză", iar pe de altă parte la sfera lui „a şti să faci ceva", la facultatea de „a stăpâni o artă". Acesta e, de altfel, şi „dublul sens al morţii care poate fi învăţată", sună explicaţia Irinei

Petraş.

Un alt binom căruia autoarea îi evidenţiază mişcarea are drept termeni *fapta* şi *gândul* morţii, cel dintâi fiind oarecum impropriu acestei *prezenţe absente* care ne însoţeşte, dacă nu chiar mai mult, ne condiţionează trăirile. Căci moartea „impregnează orice experienţă umană, legitimând-o" (ceea ce trimite desigur la ideea lui Lyall Watson după care moartea e de fapt o „linie a vieţii"), imaginea propusă de Irina Petraş fiind cea a unui „joc de măşti înfipte adânc în carnea fiinţei" sau, şi mai plastic, a unei *treceri* asemănătoare apariţiei revelate în propria absenţă a particulei *neutrino*, aceea care traversează întreg universul, arătându-se doar în *urmele* mişcării sale. „Ca şi moartea, de altfel, care trece pretutindeni şi nu se «arată» niciodată, nimănui. Când se dezveleşte cu totul, nu mai e nimeni s-o vadă".

O privire „aţintită" îşi va subordona astfel şi câmpul de semnificaţii configurat în secţiunea următoare, cea dedicată diverselor ipostazieri ale morţii în literatura română, atenţia autoarei îndreptându-se pentru început asupra diferenţelor de grad dintre cele

două accepţii principale date morţii în lirica eminesciană şi asupra dinamicii de tip oximo-tonic ale cărei expresii sunt unda, pendulul şi cumpăna. Sunt motive cărora Irina Petraş le va aduce în contrast imaginea razei (analizată în eseul despre poetica elementelor la Macedonski) şi perspectiva „nemuritorului". Octavian Goga, care îi prilejuieşte autoarei o nouă interpretare a Sentimentului matriotic dominant în lirica sa, sau Blaga, comentat din Unghiul unei „reforme a morţii", sunt alţi protagonişti ai acestui spaţiu. Li e alătură Creangă şi Caragiale, cu universurile lor aşezate, primul sub betnnul „morţii îmblânzite", iar cel de-al doilea sub acela al exuberanţelor

„Epidermice" ce transformă chiar şi sentimentul morţii în tic verbal. Sunt prezenţi, de asemenea, în aceste pagini, M. Blecher (accentul căzând aici pe resemnarea colorată visceral şi viziunea unei morţi intervitale), Camil Petrescu, Rebreanu, Sadoveanu, Gib Mihăiescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban sau Bacovia (văzut într-o interesantă paralelă cu M. Sorescu, a cărui lirică etalează, cu un rictus ironic, aceeaşi „dezmirare" proprie şi universului bacovian, unde expresia dominantă e grimasa). O atitudine cronicizată magic vine să definească opera lui M. Eliade, câtă vreme Cioran e creatorul unei lumi în care „neruşinarea" şi „forţa dansantă" a gândului morţii are „arome de sânge şi carne" refuzându-se aici tabuizarea sfârşitului. Cadavrul, animalul, robotul şi manechinul, cele patru modele de corp-referinţă, vor circumscrie apoi, prin apariţiile lor spectrale, un „vârtej al hiper-realităţii", aceasta fiind – e de părere Irina Petraş – imaginea care ar putea cel mai fidel descrie universul lui A.E. Bacoński.

Deschizând perspective incitante, *Ştiinţa morţii* se înscrie astfel printre demersurile ce fixează în mod fericit profilul anului literar 1995. E o carte senină, în care respiraţia e întotdeauna calmă, egală.

Anamneze

Ceea ce îl singularizează pe Adrian Popescu în peisajul liricii contemporane e o magie a peisajului în care fiecare gest capătă o valoare de efigie. Un „foşnet suav" însoţeşte de fapt ceremonialul amintirii şi delicatele sale texturi şi în volumul *Fără vârstă** apărut la Cartea Românească.

Cartea pare în ansamblul ei un fel de album în sepia al călătoriilor de odinioară, în liniile acestei geografii mitice surprinse în explozia luminii ori, dimpotrivă, în sclipirile imperiale ale zăpezii şi

gheţii, deconspirându-se aventura traversării vârstelor. Mai multe poeme, grupate mai cu seamă în prima parte a volumului, recheamă astfel „fericita inconştienţă şi extazul aproape păgân", voluptăţi zgâriate ca într-un rit pe tăbliţe de ceară ori împletite în alte efluvii, „miresme paradiziace" venite dintr-un teritoriu în care orice prefacere repetă actul originar al întemeierii. Geografia şi arhitectura imaginate în acest volum sunt mărturia unui triumf al celor mai eterice substanţe. „Un paradis terestru de bună seamă, iluzoriu şi efemer" este şi ţărmul Egeei; e un tărâm stăpânit de Circe sub vraja căreia „corpul ruinat" primeşte aura unei alte vârste, melodica peisajului, ritmica sa distilându-se aici laolaltă cu linia unui gest, cu arcul descris de mâna care ridică o cană de bere de pildă, în cristalul perfect, de sare, al clipei: „Spuma mării şi spuma berii băute pe

Adrian Popescu, *Fără vârstă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1998.

terasă / sarea lor / amestecându-se pe buzele înroşite de soarele leneş / corpul ruinat revenindu-şi în vigoarea efebului / arămiu şi suplu, ca îadolescenţă, să fie / începutul / Altei vârste? Cea de după bătrâneţe, un / surogat de basm? / Motelul miraculos – însăşi casa lui Circe, mult / prj. ceputa în farmece" (*Timpurii*, *fluturii din crângurile antice*).

Călătoriile, drumurile în „fluidul aburos" al Greciei, într-o Italie încă renascentistă, în labirintul unor străzi pariziene, în Cracovia medievală ori în somptuoasele decoruri îngheţate ale Mării Nordului devin astfel pretexte pentru tot atâtea scenarii de „senină anamneză". Aceasta este de fapt nota dominantă a volumului: o seninătate învăluitoare, o mişcare cu atingeri ca de mătase (aş remarca în mod special aici imaginea „miresei din Liban", porumbiţa cu apariţii tainice pe pervazul ferestrei din bucătărie), renunţări calme şi tristeţi vătuite, interogaţii născute pentru a se aşeza într-o matcă firească şi în rostul curgerii. Poezia lui Adrian Popescu nu are spasme, nu invocă extaze, nu descoperă falii şi cataclisme. Cel mult un soi de „intemperii" ce ţin de aceeaşi logică a trecerii şi destrămării pe care o etalează şi paradisul „iluzoriu şi efemer", dar chiar şi în acest caz există contrapunctul adus de un gest salvator ca şi de un decor fastuos, etalând bogăţii şi mirodenii de feerie orientală: „Ca de ploaie, de vârstă să fugim în galeria cu portic / a Sukenice-ului forfotitor, să răscolim nu colorate mătăsuri, / vieţi virtuale şi mosoare şi lanţuri de-argint cu

piatră / de chihlimbar topit; / cunoscători, degetele să ni se atingă fericite numai pe / marile boabe iregulate şi genuine, tăiate abrupt, / rilkean şi celanean şi irevocabil / întâmplări ale vieţilor noastre. ce şi-au amestecat fluidele / şi-apoi au încremenit marile ore de taină şi arşiţa verii" (*Drumulchihlimbarului*).

Sentimentul general e cel al unei acceptări împăcate a trecerii, a lentelor măcinări, destrămărilor. O imagine îşi impune aici valoarea emblematică: e cea a scrisorii citite în tren, ruptă în patru, în opt, într-un „ro1 de fluturaşi iliciţi" apoi, „seminţe ale neantului", împrăştiate de la fereastra vagonului pentru a ancora în solul fertil al memoriei 116

Ia). Pe ecranul amintiri se derulează întotdeauna astfel peisajul terior şi protagoniştii altor vârste, în decoruri volatile, eterice rămân să trălucească, cristalizate, nestematele iubirilor de altă dată, preţioasele clipe de împăcare şi linişte: „pierdute sunt strofele vikingilor, asemeni vieţilor / noastre ce, peste puţin, topite în lutul anonim, vor fi o amintire / vagă, în care străluceşte / piatra roşie a iubirilor. (...) / La fel, am putea / spune şi noi, fericiţi am fost, chiar dacă pe furiş, ce să ne / dorim mai mult decât o moarte îmbibată de sângele / tinereţii şuvoind în memoria noastră regească?" (*Spre livide Sande*).

Străin de gestul teatral şi dicţia răspicată, Adrian Popescu propune un univers fără convulsii, traversat însă cu gravitate de ritmurile universalei curgeri, în care fiinţa întâlneşte planta, spuma mării şi a licorilor lumeşti se amestecă, iar marile texte ale lumii îşi trimit mesagerii sub chip de „pudică porumbiţă". În aceste călătorii interioare pe care le înregistrează volumului lui Adrian Popescu, experienţa esenţială este cea a atingerii şi a îngemănării lucrurilor şi fiinţelor, substanţelor şi ritmurilor într-o mare, unică lucrare. Unul dintre cele mai tulburătoare exemple în acest sens ar fi poemul *Rugă veche*, *rugă nouă*: „Fecioară din Fatima / vindecă-mi-o patima, / fă-mă numai cratima / din litanii, ultima / umileşte-mi inima, / şuvoieşte-mi lacrima, / animus şi anima, / fără drojdii, azima. / Angela şi Angelus, / ce e jos şi ce e sus / rogu-te cu glas supus / toarce-le cu sfântul Fus, / răsărit şi trist apus, / zborul drept şi timpul dus, / fă-le una-n firul pus, / Anima şi Animus". Esenţială însă în această rostire venită din inima unui „oraş transilvan şi baroc" este atitudinea) fofund religioasă; în temeiul ei lumea pare a trăi o stare de graţie, „npezimi şi armonii

proprii unui spaţiu paradiziac. Pentru că asupra acestui univers veghează Treimea sfântă: „Transilvanie aed / ştiu că >reaplinul înseamnă Tăcere / dar astăzi zburd în piele de ied. / Vine Cela ce-i Fiu în Treime, / tânăr şi sprinten şi totuşi etern, / Cântă, lr>şază, strigă, Ierusalime, / haina cu tine, înainte-l o-aştern" (F/on/).

Această insolită atingere a elementelor într-un desen delicat's grav în acelaşi timp, ce descoperă un imediat somptuos în stil baroc (imaginea oraşului) şi ceasuri calme cu solemnităţi de ceremonial, face ca discursul să capete accente unice, speciale. Lirica lui Adrian Popescu are calitatea de a se sustrage modelor şi modelelor, dar mai ales meritul de a construi un spaţiu marcat de figuri emblematice, semne şi hieroglife în marea Carte a lumii.

Trasee ale filosofiei româneşti

O corectă şi interesantă punere în discuţie a câtorva dintre ideile şi direcţiile de dezvoltare cele mai fecunde din spaţiul gândirii filosofice şi estetice româneşti face substanţa unui nou volum din seria elegantelor şi în totul remarcabilelor apariţii ale Editurii „Cogito". Este vorba despre cartea unui specialist în domeniu, Ion Maxim Danciu, autor al numeroase articole şi al unei cărţi cu contururi ferme, *Partea p întregul*, ale căror nuclee tematice îşi găsesc o firească prelungire în studiile adunate acum sub titlul *în scorbura din oglindă*.

Prin aceste Teme şi prefigurări în filosofia românească, autorul reuşeşte să recompună cadrul şi să refacă mişcările unei întregi epoci, deschizând perspective incitante, fără însă a căuta cu orice preţ să-şi fixeze răspunsurile. Volumul său străbate astfel un spaţiu cu modulări şi intersecţii, reface reliefuri la fel cum se încumetă să coboare în zonele de profunzime ale sistemelor în discuţie, rămânând în fiecare pasaj al său sub: odia interogaţiei. Autorul înaintez aşadar cu siguranţă într-un teritoriu pe care îl recunoaşte întotdeauna ca fiind „problematic", nefiind întăm – lător astfel faptul că într-un studiu despre romantismul şi reflexivitatea eminesciană, I. Maxim Danciu face apel la cercetări ale lui G. René Hocke asupra manierismului. Filiaţia este fără îndoială nu atât „tematică", cât din aceleaşi imperative ale unui demers ce ambiţionează să

Danciu, *în scorbura din oglindă*, Editura „Cogito", Oradea 1997.

pătrundă întâi de toate „straturile de tensiune ale istoriei".

Unul dintre acestea îşi găseşte expresia în zona de profunde mutaţii impusă în spaţiul cultural românesc de spiritul eminescian. O

bună parte din volum este consacrată prin urmare problematicii eminesciene, autorul fiind convins că „Eminescu nu numai că a traversat o epocă de criză – marcată la noi prin geneza României moderne – dar laboratorul de creaţie eminescian ne arată că el era prin excelenţă şi un om problematic, reprezentând, în cadrele culturii noastre, pe *homo aeuropaeus*. Şi aceasta nu doar la nivelul conştiinţei diurne, ordonatoare, apolinice, ci şi – poate în primul rând – la nivelul conştiinţei sale nocturne, bântuită de demoni („phantasiai"), de vicii de gândire, de metafore insolite". I, Maxim Danciu extinde astfel definiţia manierismului, aducând-o în vecinătatea unui curent cu care s-ar înrudi prin excesul şi pasionalitatea „jocului", risc asumat de cercetător cu siguranţa celui stăpân pe instrumentele cercetării sale. Autorul va apela de asemenea la date furnizate de studiile lui Mikel Dufrenne pentru a sublinia particularităţile gândirii poetice eminesciene, ce „uneşte mitul cu filosofia".

Este vorba, lucru pe care I. Maxim Danciu nu întârzie să-l evidenţieze, despre experienţe fondate pe un profund sentiment al sacrului. Studiul *Eminescu şi idealismul romantic* urmăreşte astfel în principal relaţia stabilită între creaţia eminesciană şi gândirea gnostică. Mergând îndeosebi pe urmele cercetării întreprinse de Roşa del Conte, autorul arată că această viziune fixată asupra adevărului etern şi a omului-Dumnezeu coincide cu aceea formulată în contextul idealismului romantic despre titanism şi drama timpului. Între ultimii mari romantici ai Europei, Erninescu va impune astfel în cadrul istoric al spaţiului românesc o dimefl" siune ontologică.

O atenţie egală în cadrul acestor analize o acordă autorul şi operei politice a lui Eminescu, subliniindu-se ideea că „sensibilitatea romantică a lui Eminescu nu a rămas să dezvolte doar simple armofl11 sufleteşti, prin care erau recunoscute valorile ancestrale ale etnosulu1 120

românesc", ci „ambiţiona la mai mult, dorind în primul rând să trezească reflexia lucidă asupra acestor valori, pentru ca ele să devină active într-o societate învolburată în reacţii ideologice şi de febra unei dezvoltări economice impusă de chiar mersul evenimentelor şi de specificul situaţiei geopolitice a ţării". Mărturiile la care apelează I. Maxim Danciu sunt îndeosebi manuscrisele poetului, accentul căzând asupra acelora ce pun în evidenţă relaţia de complementaritate a naţionalului cu universalul. E un cadru generos în care, căutând să

determine personalitatea poporului, Eminescu o va trata în sens filosofic, legând ideea de dezvoltare a unei naţiuni de aceea a progresului culturii sale. Dependentă de „teoria naţiunii", arată cercetătorul, este şi problematica patriotismului, formulată în „termenii unei filosofii sociale ce punea accentul pe evoluţia organică a instituţiilor sociale, pe continuitatea istorică a formelor de organizare socială, pe sublinierea rolului activ al tradiţiei în dezvoltarea autentică a spiritualităţii româneşti". Sunt, toate acestea, argumente menite să susţină profilul unui „înaintaş exemplar" ce „a ştiut să sintetizeze o istorie glorioasă şi să o contrapună unui prezent care se complăcea în prea multă intrigă şi într-o simptomatică lipsă de nobleţe".

În continuarea acestei secţiuni dedicată creaţiei eminesciene, I. Maxim Danciu aduce câteva comentarii consacrate lui P.P. Negulescu, Vasile Băncilă, Eugeniu Speranţia, Athanase Joja şi Tudor Vianu. Ele îşi propun să circumscrie un spaţiu de cultură şi creativitate, cu reperele sale teoretice şi resorturile psihosociale generatoare de structuri şi sisteme comunicaţionale imposibil de ignorat într-o încercare de refacere a surselor creativităţii culturale". I. Maxim Danciu se apropie aşadar de °prea lui P.P. Negulescu, de pildă, cu intenţia de a se descifra în ce măsură „pentru gânditorul român istoria filosofiei reprezenta un tip de Cercetare care trebuia să descopere în primul rând logica internă a Eternelor de gândire, pentru ca apoi să dezvăluie – prin cercetarea vieţii afleteşti a filosofilor şi analiza condiţiilor culturale şi social-istorice în: e ei au lucrat – direcţia lor de dezvoltare". Propunând o perspectivă integralistă, fără însă a sacrifica istoricitatea fenomenelor, P.P. Negulescu consideră astfel că sistemele filosofice pot avea într-un anumit grad înţelesul unor „produse naturale", ceea ce se leagă de ideea unei condiţionări biologice a vieţii sufleteşti. Cu refuzul demarcaţiei nete între instinct şi raţiune, P.P. Negulescu încearcă evidenţierea factorilor ce stau la baza actelor intelectuale ale fiinţei. I. Maxim Danciu va insista în acest context asupra tipologiei activităţilor spirituale propuse de P.P. Negulescu, atrăgând atenţia asupra acţiunii cauzalităţii psihice. Un alt autor supus analizei este Vasile Băncilă, unul dintre filosofii „aproape complet confiscat de tema specificului naţional" şi de ideea de sărbătoare, semn al triumfului umanului, căci „oferind sentimentul victoriei asupra unei existenţe unificate şi transfigurate", ceasul de sărbătoare oferă prilejul de a surprinde dimensiuni raţionale, fiind el însuşi, într-o existenţă obişnuită, „o

supremă raţiune”. Urmează apoi, în cadrul acestui volum, un studiu despre E. Speranţia, accentul căzând desigur pe vitalismul constructiv degajat de opera gânditorului, şi în continuare câteva pagini despre Athanase Joja, cel ce a militat pentru reconsiderarea relaţiei originare existente între logică şi filosofie. Adevărul şi pathosul îşi regăsesc în acest context rădăcinile comune. Volumul se încheie cu un minuţios şi exact studiu asupra semnificaţiilor operei lui Tudor Vianu, interesul îndreptându-se spre sociologia culturii, a cărei metodologie este una interdiscipli-nară. Dimensiunea antropologică pe care aceasta şi-o anexează se împlineşte – remarcă I. Maxim Danciu sub semnul clasicismului.

Echilibrată şi fermă în opţiuni, cartea cercetătorului I. Maxim Danciu redeschide puncte fierbinţi ale unor cercetări mai vechi sau noi, orientând demersul spre zone de actualitate şi oferind liniamente de larg interes. De remarcat, de asemenea, calitatea şi amplitudinea lectufilof autorului, ca şi capacitatea sa de a lega date, întrebări şi posibile răspunsuri într-un discurs fluent, convingător. *În scorbura din oglindă* se impune ca un volum dens şi omogen, scris cu pasiunea şi onestitatea unui autor pe deplin stăpân în domeniu. 122

Ultima vânătoare

Cu volumul de versuri *Furcile caudine**, Horia Bădescu realizează mai mult decât o imagine a „sărbătorilor de tristeţe” ale istoriei, căci ceea ce va re-scrie aici poetul („Estetic vorbind, toate astea s-au scris”) e de fapt traseul unei aventuri interioare, măsurate de timpul infinit şi miraculos al Cărţii: „şi noi rămânem Sancho mai departe / un biet nebun, un înţelept şi-o carte”. A depune mărturie despre spiritul unei epoci în care „irozii vorbei joacă vicleimul” nu exclude astfel, la Horia Bădescu, „nebunia” de a căuta, dincolo de ceea ce Gilbert Durand numea „adevărurile mortale” ale realului, „minciunile vitale” ale ficţiunii. Adică de a rămâne, în mijlocul arenei, un visător robit de misterioasa chemare a „poemul (ui) care încă nu s-a scris” şi de a crede că, deşi îngenuncheat, Dumnezeu veghează întotdeauna „la uşa cuvântului în care suntem noi”.

Sub „ochiul strâmb” al istoriei, imaginea care se încheagă e însă cea a unei lumi derizorii, unde „zeii atârnă printre oalele de bucătărie”, sau, prizonieri şi infirmi, se iscălesc „cu cârjele / pe zidurile închisorii”, îngeri ai fricii, „prinţi ai adevărului în rate” şi măscărici traversează acest decor, pe fundalul căruia se derulează indecis „un fel de viaţă”.

Simbolic, spaţiul de joc configurat în *Furcile caudine* e, adesea, cel al unui bâlci Crămâne bâlciul agăţat de sfori"), al unui iarmaroc de hârtie: „Îmi pun Capăstrul, mă strunesc din hăţuri, / mă scot la iarmaroc cu fudulie; / mai

Bădescu, *Furcile caudine*, Editura Eminescu, Buc, 1991.

marii-împărăţiei de hârtie / îmi pun pe greabăn şaua cu răsfăţuri". Or pentru Horia Bădescu, „piaţa" este scena unei farse tragice, locul în care cuvântul se va transforma în „vorbă", într-o zicere lacomă de sine însuşi: „Un timp fără de timp s-a-nstăpânit / în noima unei limbi fără de limbă / un univers umflat de verb îşi plimbă / hidosul pântec către infinit". Evident, ceea ce rezultă e un tablou în negativ, a cărui figură centrală, „domul burţii", conferă întregii perspective accente groteşti.

Poetul va vorbi astfel despre „baletul grotesc al celor buni", totuna, în viziunea sa, cu „Arta mersului în genunchi". Dictată de „îngerul fricii", mişcarea indică o tragică înstrăinare a fiinţei de sine: „Înainte de a se întuneca / ascultţi cântecul mierlei; / plouă, / Un surâs care nu-i al tău / îţi strâmbă buzele, / acum când ai trecut cu bine / pe sub furcile caudine / şi ai învăţat arta mersului / în genunchi". Mai mult, dacă zâmbetul a îngheţat în grimasă, iar chipul s-a transformat astfel în mască, ea va deveni simptomul pierderii identităţii şi emblema condiţiei de prizonierat. Pentru autorul *Furcilor caudine*, existenţa se va dovedi aşadar o lentă destrămare, deopotrivă a lucrurilor şi a fiinţei, o înceată, dar sigură scufundare. Legea sa fiind o aberantă creştere „în scădere" („doar în scădere mai e adaos"), ea va primi înţelesul unui spectacol al morţii: „Pe gâtul zilei dansează laţul. / Unde-şi aruncă vieţile zaţul? / Cine de grijă să ne mai poarte? / Doar moartea-i vie până la moarte". Ca o replică la eminesciana *Odă în metru antic*, un alt poem vine să sublinieze această semnificaţie, constituindu-se într-o mărturie a fiinţei care îşi „învaţă" moartea: „Încet, încet, învăţ să nu mai fiu, / încet din cântec mă întorc în oase, / în orologiul limbii e târziu / şi alfabetul a pământ miroase". De altfel, accentele eminesciene se fac transparente din primele versuri chiar („Da har, cu harul gurii, gurii mele / cum vremii numai vremea-i dă măsura, / cum lucrurile ca să fie-n ele / pe gura morţii moartea-şi pune gura"), ele fiind recognoscibile şi în alte poeme. Finalul unuia dintre *Ronsete* dezvăluie cel de-al doilea „model", care se dovedeşte a fi Bacovia („Ce frig se face noaptea în odaie! / Auzi pereţii lumii cum

se-ndoaie" (sugestiv io 124

acest sens fiind şi *Lied*, în care se vorbeşte despre „acelaşi sentiment lacustru"; bacoviene sunt, de asemenea, ceaţa şi ploaia, indecisa „vreme cenuşie" sau peisajul înecat în zăpezi, dintr-un alt *Konset* „Amiezi, amurguri, dimineţi, amiezi... / O vreme cenuşie care trece. / Pe lume oare ce se mai petrece? / Februarie se surpă sub zăpezi. / Nu mai auzi nimic, nimic nu vezi, / în cochilia zilelor e rece; / pustiul de ninsori stă să te-nece, / februarie se surpă sub zăpezi. / Nu ştii pe unde ai să înnoptezi, / ştii doar că ai trăit un fel viaţă; / pe lucruri cresc cămăşile de gheaţă. / Februarie se surpă sub zăpezi. / Cu paşi înceţi prin tine-înaintezi, / amiezi, amurguri, dimineţi, amiezi..."

Ninsoarea, gheaţa, frigul, iarna sunt de altfel motive centrale în *furcile caudine*. Ele circumscriu un spaţiu în care însuşi timpul a încremenit între „înainte" şi „înapoi", într-o ultimă noapte a sângelui: „şi înnoptează sângele în noi. / Nu e nici înainte, nici înapoi". Imaginea de ansamblu e astfel cea a unui univers închis, desenat în linii frânte. Înălţimea, ca şi depărtarea sunt aici simple miraje. Totul se va înscrie sub semnul minciunii, al înşelătoarelor mori de vânt, al „vedeniei": „Din morile de vânt acum pe care / o socotiţi că macină mai bine? / Eu sunt nebun. Dar voi, cei judecaţi, / spre ce vedenii paşii vă-ndreptaţi?". Adevărate sunt în acest context doar drumurile durerii, deznădejdea, nodul de lacrimi, rana. Şi singurătatea ultimului refugiu, fuga în sine: „Când foamea depărtărilor îl minte / goneşte deznădăjduitul lup / şi prind ninsorile să-i înfioare / ultima, dinlăuntru, vânătoare". E o căutare zadarnică însă această luptă din urmă, căci zeul, căruia i se jertfeşte însuşi vânătorul, continuă să rămână absent.

Desfăşurându-se într-o tonalitate gravă, lipsit de stridenţe, volumul *Furcile caudine* reconfirmă astfel o voce lirică autentică, în care se lasă simţită vibraţia celor mai neliniştite întrebări, tensiunea unei dramatice căutări a sensurilor ultime ale existenţei. Refuzând formulele „la modă", tonul furios sau ironic, ca, de asemenea, răsfăţul jucăuş, poezia lui Horia °adescu se constituie în expresia durerii de a cunoaşte.

Literatura pentru copii

Literatura pentru copii îşi găseşte una dintre expresiile sale inspirate în imaginarul propus de Doina Cetea în volumul său *Misterul din lacul nuferilor*. Aria tematică extinsă, pluralitatea perspectivelor şi gesturile multiple sunt disciplinate de o formulă epică coerentă, unitară, în această consecvenţă a palierelor narative şi a complicităţii planurilor adiacente constând de fapt şi principalul merit al epicii dezvoltate de Doina Cetea. Afară, desigur, de imaginaţia prodigioasă, dispusă să aglutineze teme şi motive, dar şi să inventeze o savuroasă ţară de basm, cu protagonişti şi decoruri distincte.

Doina Cetea propune o lume în mişcare, cu alternanţe de structură şi ritm, cu metaşi anamorfoze, dar consecvente la nivelul ansamblului. Autoarea procedează de regulă prin mici înscenări şi pregătiri ale materialului epic, relatarea la persoana întâi intenţionând realizarea unei apropieri a obiectivului cinematografic, precum şi translaţii fireşti spre lumea fabuloasă şi eroică. În *Paloşul voievodului Gelu* spre exemplu, firul narativ propriu-zis este anunţat de o oarecare tensiune a scenei-prag, prin insinuări şi prezenţa unor personaje cu mesaje deja misterioase, adică printr-o tehnică a anticipaţiei. Protagoniştii îşi deconspiră şi ei de la bun început caracterul, grupându-se, după logica basmului, în buni şi răi, eroi şi laşi etc. O atenţie specială vădeşte autoarea pentru prezenţele din reg

— Doina Cetea, *Misterul din lacul nuferilor*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1990.

ui animal, câini, raţe, motani, vrăbii compunând un decor ca de tapiserie ţesută cu plăcerea evidentă a artizanului. Înzestrate cu darul vorbirii, dar mai ales cu harul înţelegerii, aceste personaje au în general rolul co a sublinia un cod al moralei (cu uşoare accente cavalereşti) şi, în cele din urmă, de a accelera întoarcerea lucrurilor în făgaşul lor firesc.

Doina Cetea dovedeşte în acest volum abilităţi de povestitor. Cartea ei ar aduce apoi un abur romantic, împreună cu o atmosferă eroică, graţie şi patos. Există, desigur, multe episoade ce nu trec pragul

convenţionalului, lucru explicabil însă prin faptul că autoarea nu ambiţionează să angajeze jocuri de text şi subtext, nu imaginează pretexte şi, mai ales, nu se adresează unei alte categorii de cititori, decât cei invitaţi la lectură de titlul volumului.

Vorbeam despre abilităţile narative ale Doinei Cetea şi pentru că ea ştie să-şi pregătească momentele-cheie, povestirile sale având gradaţii şi puncte culminante, bine aşezate în economia ansamblului. Toate cele patru texte ce fac sumarul acestei cărţi stau mărturie: *Paloşul Voievodului Gelu*, *Misterul din Imcul nuferilor*, *Capcana* şi *Raţa albastră*, aceasta din urmă demonstrând şi disponibilitatea pentru naraţiunea scurtă, cu accente graţioase, cu un oarecare dramatism şi o frumoasă întrepătrundere, mai precis comuniune, a sensibilităţii infantile şi a lumii animale, gen Emil Gârleanu. Autoarea nu ezită să apeleze şi la formule consacrate, ea construindu-şi uneori relatarea pe mecanisme digresive şi pe tehnica povesti în ramă, în varianta cea mai uzitată a visului. Un exemplu este aceeaşi povestire, deja citată, *Raţa albastră*, în care finalul deconspiră substanţa eterică şi fabulatorie a „întâmplării", păstrând însă personajele. Meritul autoarei nu stă în stil, îngrijit de altfel şi adecvat publicului căruia i de dresează, ci în traversarea dezinvoltă unei palete largi de teme şi atmosfere, de la eroic la graţios, de la cadre panoramice la detalii. Literatura Pentru copii şi-a câştigat prin Doina Cetea un nou accent de înţelegere şi apropiere caldă, de inventivitate şi imaginaţie.

III

„Cămaşa albastră de alcool".

A-l însoţi pe Dan Damaschin în „citadela neagră", unde se defoliază, arse de febră, „vzuni (le) dictate de opiu" ale noilor sale poeme, adunate sub titlul *Kaspar Hauser**, înseamnă a străbate nesfârşitele subterane ale unui vast imperiu al Răului, ale unei lumi otrăvite de orgoliul propriei angoase. Observaţia pe care N. Steinhardt o făcea la apariţia volumului *Trandafirul şi clepsidra* rămâne şi azi valabilă: „tema" poemelor lui Dan Damaschin, cel ce readuce în lirica românească figura „demonului întunericului scăpărător de lumină lucidă şi amară, mândru, ironic, dezabuzat", este cea a unei sfâşietoare dar trufaşe ispăşiri, gata oricând să le întoarcă în cruzime şi rânjet, astfel că, deşi totală şi voită, expierea e mai degrabă „vanitoasă, fără speranţă şi milă, exasperată, pustiitoare şi rea, încrâncenată, otrăvită şi posacă". Că nu atât disperarea şi spaima, cât voluptatea durerii şi

orgoliul renunţării sunt axele definitorii, şarpantele repriu-zise ale tablourilor pe care le naşte, le destramă şi le recompune

Damaschin, *Kaspar Hauser*, Editura Dacia, Cluj, 1991.

frenetic un „coşmar perpetuu", o dovedesc două dintre poemele apar. Ţinând primului ciclu, *Turnul febre/or*. Este vorba despre *Astrul nomad* unde, sub ispita sinuciderii, se face transparent „orgoliul celui care vrea să se şteargă din memoria semenilor", ca şi despre *Kaspar Hauser*, în care e recunoscută „voluptatea ce o încearcă cineva înfăţişându-şi părţile ruşinoase ale sufletului". De altfel, sfâşiindu-se în secvenţe, adesea izolate între puncte de suspensie, spărgându-se, asemenea unei materii casante, în cioburi, discursul însuşi devine un corp rănit, ce pare a-şi trăi fascinat propria boală. Cum această „tehnică" pe care, împrumutând o sintagmă a poetului, aş numi-o a „poemului mutilat", reapare în *Cri-a* şi *Privire asupra haosului* (din ciclul *Sentimentul eonii*), este evident că ea îndeplineşte o funcţie simbolică, subliniind aceeaşi idee conţinută în fragmentul din Anaxi-mandru, ales drept motto al volumului. Anume că naşterea nu e decât o prefigurare a morţii, orice prezenţă dovedindu-se deci nimic mai mult decât o mască imperfectă, în spatele căreia respiră marea absenţă.

Descoperind „lacuri defuncte; noroaie roşii şi albe; maree negre şi cimitire de zburătoare în larg", iar în sânul acestui peisaj o „amuţire a sevelor" şi „agonie a rădăcinilor" (*Astrul nomad*), „hărţile subteranei" pe care le propune Dan Damaschin vor configura astfel un traseu al negaţiei absolute. Deasupra lui un înger cu privirea împăienjenită scrie semnul omega: „În timp ce duhul meu se abandonează înnoptării atotputernice / cântecul unui orb încearcă să dureze peste mine o punte fragilă, tremurătoare / (...) / norocos cel ce orbeşte la timp, înainte de a i se înfăţişa desăvârşirea dezastrului; / îngerul cu privirea împăienjenită scriind semnul omega" (*Kaspar Hauser*). Nefiinţa, nespusul, nevăditul, nepătrunsul îşi încearcă puterea de seducţie şi în spaţiul unui alt poem, a cărui „sevă e însăşi otrava morţii: „Cu ultimul răsuflet al muribundului mi-am amestecat respiraţia. / Din resursele de pe urmă ale fiinţei îşi trage seva poe" mul meu. / Mi-am pus simţurile în slujba aşteptării. Atâtea târcoale / Date nefiinţei, semne prin care am ispitit nespusul, / Incursiuni în neva-dit, scufundări spre a scruta nepătrunsul, / Avansuri făcute întâmplării / 130

„Neercând să deslușesc o clipă mai devreme intenţiile

înfricoşătorului”. În acest context, boala şi somnul întotdeauna cutremurat de coşmaruri, ambele având înţelesul unor zvonuri nedesluşite ale morţii, vor dobândi o valoare emblematică. Ele închipuie un fel de schiţe ale ultimei „scripturi”, în care se face auzit „graiul din celălalt tărâm”, mesajul textului final.

Biciuită deja de „rafalele de crivăţ” ale îngheţului de pe urmă, „îndoliat (a) de aurore” şi întremată doar de amurguri, lumea în care ne invită „galeriile poemului” (poemelor) lui Dan Damaschin se construieşte aşadar doar în măsura în care textura ei se destramă, articulaţiile se dezmembrează, adică doar atunci când întregul edificiu se năruie în sine, autoanulându-se. Pentru că mai puternice decât orice sunt aici „fascinaţia tenebrelor” şi „ispitele automutilării”. E o lume, altfel spus, care refuză să se „aşeze”, trăindu-şi până la pragul convulsiei febra, ca pe o sfidare adusă „temeiurilor firii”: „un urlet prelung ia locul rostirii articulate pe care o aşteaptă de la mine / e o invocaţie adresată haosului, rugă închipuită în graiul tenebrelor / întru smintirea temeiurilor firii şi reîntronarea sfintei sălbăticii / e o sămânţă de vrajbă azvârlită între elemente ce au convieţuit paşnic / un fruct al discordiei îmbiat esenţelor şi stihiilor / până ce piatra nu va mai răbda vecinătatea pietrei în alcătuirea marii zidiri / verb lângă verb nu se mai aşază buză peste buză pleoapă peste pleoapă” (*privire asupra haosului*). Mlaştini, vârtejuri, nisipuri mişcătoare, alcătuiri indecise, dominate de silueta, pierdută şi ea în ceaţă, a unui „far smintit” vin să ilustreze această geografie grăbită să şteargă orice amprente, nerăbdătoare să se uite pentru totdeauna pe sine. Adică nicidecum să-şi schimbe, ci să-şi piardă identitatea. Singura sa amintire, ce se va substitui prezentului, îngheţând astfel timpul, e clipa celei dintâi sfâşieri, a pnrnei dizarmonii: orgolioasa cădere a fostului supus al zeilor: „căderea dăinuind ca o iniţială a memoriei mele”.

Rătăcind la nesfârşit într-o natură stihială, fiinţa va deveni acum Dar „dezacord şi împotrivire”. O „beţie luciferică” îi va exacerba sime, dezvăluindu-i ademenitor strălucirea crudă a unui tărâm în care sensurile se răstoarnă, iar geometria şi ritmurile amuţesc. La capătulmului sticlesc tăios fosforescentele „străfunduri ale demenţei”: „nisip mişcătoare îţi târăsc minţile: rădăcinile raţiunii sunt retezate, nu e niciun pământ ferm de care să se prindă; / vârtejuri ale disperării se înmulţesc jur-împrejurul meu; / o mie de voci ale agoniei împresoară auzul meu; imploră să fie ascultate; / străfunduri ale demenţei te

ademenesc cu strălucirea unei perle ce se îndepărtează mereu de mâinile tale" (*Cri-a*). Un deznădăjduit îndemn pare a fi fost ascultat; cel născut a desluşi doar semnele absenţei, angoasei, secetei şi eclipsei şi-a ars veşmintele în care a fost cândva fericit, îmbrăcând în locul lor „cămaşa albastră de alcool", mantia ultimelor febre şi a nebuniei, înveninată de sângele zeului ucis. Ca în eminesciana *Odă în metru antic*, cămaşa s-a lipit de trup, flacără şi carne, „spirit şi element" s-au amestecat: „În locul cămăşii de forţă alegi cămaşa albastră de alcool ce se aprinde de la propria-ţi răsuflare / trupul tău e chiar trupul focului, spirit şi element se confundă / (...) /... o beţie luciferică triumfa în spiritul sinucigaşului" (*Kaspar Hauser*). Având în vedere recurenţa motivelor aparţinând complexului simbolic al focului (în mod simptomatic, în *Poem scrijelit pe carapacea unei ţestoase*, e invocată „sora noastră de suflet, salamandra, cea crescută în leagăn de foc"), precum şi sugestiile mortuare pe care acestea le dezvoltă („e propria-ţi mască mortuară răsărind fosforescentă pe cerul nopţii"), regăsim în volumul lui Dan Damaschin expresia aceleiaşi experienţe exemplare a „agoniei perpetue" şi „învăţării morţii" despre care, referindu-se la *Oda în metru antic*, vorbea Ioana Em. Petrescu. Cu o notă suplimentară însă de tragism. Căci în *Kaspar Hauser*, cartea universului fa» memorie, nimeni nu mai crede în mântuire, în reîmpăcarea unui *eu*, pentru vecie fisurat. De aici şi tensiunea, aproape insuportabilă, a acestui volum-Extraordinara densitate a frazei, perfecta stăpânire a ritmului concentrarea la esenţă a imaginii sunt alte note definitorii ale cărţii *W* Dan Damaschin. Sfâşietoarea mărturie cuprinsă în paginile sale vine să marcheze una dintre orele absolut de excepţie ale liricii contemporan româneşti. 132

Masca de mercur între volumele care au hotărât la modul cel mai spectaculos profilul anului editorial 1995, constituindu-se într-unul dintre reperele semnificative ale spaţiului liric contemporan, se detaşez, prin timbrul său singular, cel semnat de Dan Damaschin şi intitulat *A.totsfârşitut*. Sunt gesturi pe care poemele sale le-au schiţat de altfel constant, începând cu *Inkrmundii*, unde orfismul îşi asocia încă o „blândeţe franciscană", dar „plecăciunea lipsită de ceremonie în faţa naturii intrinseci ori a celei din afară", anunţa, după cum a remarcat I. Negoiţescu, o lirică de o expresivitate aparte, mişcarea unor tensiuni „cutezându-şi formele". În *Kaspar Hauser* (1991) transformările indică superbele alchimii ale Verbului întors împotriva

lumii şi a sa însuşi, viziunea propusă aici fiind cutremurată de febrele unei boli fără leac, rătăcirea în subteranele Răului. Antologia de autor, *Cartea expierilor**, reface astfel traseele unui spaţiu poetic cu accente sacrificiale şi rituri sângeroase, în care risipa de sevă ce seducea cândva Ufi ochi auroral, îşi retrage semnalele şi coboară în vârtejul negaţiei absolute a stării de diz-graţie. Universul se desface într-un labirint infernal, vegheat de un iris orb. Noile savori sunt cele ale unui orgoliu atroce; sfâşierile şi nesfârşitul martiraj sunt etalate unui fel de al şaselea simţ, «com de alte esenţe, distilate din aprinderile pragurilor de pe urmă ale

Dan Damaschin, *Atotsfârţitul*, Editura „Cogito", Oradea, 1995, şi *Cartea expierilor*, Ed. Oidactică şi Pedagogică, Buc, 1996.

Inimii. Miezul îşi va desfolia acum doar propria absenţă în petale de smoală, în alcooluri tari şi opium amar.

În *Atotsfârptul*, Dan Damaschin multiplică aceste măşti ale Răului, aducându-le în raza unei priviri însângerate care a renunţat însă la orice narcotic, pentru a se aprinde doar în lumea hipnotică a propriei sale boli. „Demonul turbării", cel invocat în volumele anterioare, a devenit însoţitorul intim al călătorilor la obârşia dezicerii de lume. El şi-a abandonat acum statutul de zeu în acest univers ce a încetat să mai asculte de „tabel de legi", răspunzând doar mişcării care le spulberă şi le absoarbe în acelaşi vârtej al negaţiei. Răstălmăcirea a luat locul rostirii întemeietoare de lumi, astfel că zei, pui de sălbăticiuni şi aştri se întâlnesc sub semnele unui oracol orb, în infernala strălucire a „măştii de mercur". E oglinda în care totul se răstoarnă, devenirea însăşi făcând „drum îndărăt" spre clipa originară a triumfului Răului: „voi privi demonul turbării în ochi / fără să clipesc / socotindu-i irisul însângerat drept semn auroral. / (...) Malignul şi-a multiplicat măştile încât e cu neputinţă să le mai ţii socoteală / şi acum se străduieşte din răsputeri să te facă să crezi că a cumpărat toate sufletele / că nimic nu a rămas imaculat, nepervertit în preajma sa. / el sapă la temelia văzului la rădăcina auzului la obârşia mirosului / deznoadă legământul cu zeii spulberă tabla cu legi / amuţeşte pui de leoaică să-şi sfâşie mama / porunceşte săgeţilor slobozite din arc să facă drum îndărăt / se pune de-a curmezişul aştrilor / răstălmăceşte noima oracolelor / (...) înainte de a orbi mai apuci / să te oglindeşti în masca de mercur a Malignului".

Otravă, puroi, drojdie, smoală, fiere, păcură clocotind, sunt astfel

noile esenţe ale aceste lumi răsturnate în oglinda ochiului orb. „Sunt trecut prin simţurile unui orb ce trebuie să mă descrie / … obercăiala iniţială mai sfântă decât orice destindere ce îi va urma”; „eu trebuie să descriu nevăzătorilor toate capcanele şi lanţurile de care preajma lor e înţesată”; „Preţ de o viaţă întreagă / mersul unui orb de-a lungul Marele Zid chinezesc”, sună astfel „fragmentele” acestei rostiri de-a-ndoasek3 134

Zidirea nu e altceva, în volumul lui Dan Damaschin, decât trufie a ufpârii, „destrămarea uzlii dintâi”. Verbul îşi etalez „germenii pustiirii” într-o beţie în care se traduce răzbunarea simţurilor expulzate; căci trăirile au atins pragul pervers al transmutării durerii în voluptate: „pune stăpânire pe mine beţia sfărâmării propriului tipar / voluptatea ştergerii ultimelor limite”; „de pe margini încurajez lucrarea menită să-mi surpe alcătuirea trupului şi a minţii / sunt vietatea îndemnându-şi glandele a secreta otrava doar sieşi destinată după gustul celei de pe urmă revelaţii propria-mi fiere nu îmi mai pare îndeajuns de amară”.

De altfel, asupra acestor sugestii, un poem ca *Miza*, de pildă, atrage limpede atenţia. Dar „vă previn”, scrie Dan Damaschin, „fiţi cu băgare de seamă la uşurinţa cu care / e gata oricând să se predea extincţiei / ar trebui să vă sperie cât de lesne acceptă propria dispariţie, / cât de învecinată voluptăţii e îngăduinţa sa de a fi eclipsat”. Voluptatea trăirii şi aceea a mărturisirii sunt, aşadar, expresiile unui spirit care a optat, în tentativa sa de a descrie mecanica destrămării, pentru formula dublei reflectări, prefigurată într-un poem precum *Narcis oglindindu-se în Styx*, din volumul *Reculegeri*. Pe suprafaţa de mercur a oglinzii, lumea, ca şi Verbul care îi transcrie mişcarea de surpare, urmează de fapt aceeaşi chemare. E o „făgăduinţă” înscrisă adânc în simţurile biciuite ale poemului, după modelul marilor cataclisme cosmice. „Ispită a ispitelor”, spaţiul poetic desface lumea, înscriind-o în „orbita unui astru sinucigaş”. Cântarea exta-acă, îmbătată „de propria-i fiinţă” până la limita la care „sfarmă instrumentul de trestie, fragil”, imagine pe care o propunea volumul *Inter-mHndii*, a devenit în *Atotsfărşitul* ecoul unui soi de frison interior, reverberaţia unei boli transmisă întregului univers. Cuvintele se frâng în luciul negru al rănii din chiar inima fiinţării: „Sunt prizonierul acestei vorbiri, temniţat în aceste vocabule / nu de bunăvoie locuiesc chilia proprieinele voci, / un ecou înfundat răzbate în afară, când bat

cu pumnii în pe – *r1* ei / mărturisirea mea poate să conteze totuşi în articularea / veridic-111 ce se va pronunţa în judecarea speciei sinucigaşe / în mijlocul petrecerilor voastre eu sosesc întotdeauna de la o înmormântare / nu mese hule a infirmităţilor incapacitatea mea / de a descoperi vreun motiv de râs în sânul fiinţării".

O imagine asociată acestei teme a poemului care repetă mişcarea astrelor „sinucigaşe", este aceea a zeului trufaş, stăpân al tărâmurilor morţii. „Sălaşul şi cavoul unei zeităţi trufaşe / la al cărei urlet sau chemare ai răspuns totdeauna docil" este astfel una dintre variantele sub care apare redesenat „bârlogul" însingurării sau „temniţa" unde poetul trăieşte „o slăbiciune, o neputinţă" („nu un har, nu o forţă"), dar şi voluptatea de a ceda acestei seducţii absolute care este actul de a scrie. Chiar dacă pentru Dan Damaschin „mesajul" poemului nu depăşeşte „simulacrul" şi pragul „aproximării exprimării", întruchipând doar suprafaţa „măştii de mercur" a marilor negaţii.

E sugestivă în acest sens prezenţa în discursul lui Dan Damaschin a unor definiţii construite pe perechi de contrarii, ca, de exemplu, cele din poemul *Pustiitorul*: „adevărul este un gen de eroare fără / de care o specie determinată de fiinţe vii nu ar putea trăi / viul nu este decât o speţă / a ceea ce este mort". De altfel, sub acest însemn se configurează întregul traseu din *Atotsfârşitul*, ale cărui motto-uri vorbesc despre binele absolut în relaţie cu universul pur al inexistenţei. Prefixe ale negaţiei vor marca de aceea constant discursul liric: „acum vreau să le-o iau înainte neînduplecaţilor / judecători: neîndurarea faţă de mine însumi râvnesc să fie deplină / (...) / se cuvine să-mi mărturisesc neputinţa de a desluşi măcar cu o clipă / mai devreme direcţia de unde vine mântuirea ori de / a scurta cât mai vag treapta până unde stirpea muritorilor poate să decadă".

În *Atotsfârşitul*, nu este vorba astfel despre o senzaţie a stinge-l ci, dimpotrivă, despre „febra instinctelor", transformate în averse de lava şi smoală / în „ţinutul celor mai rele porniri ale fiinţei" pândesc sim (1113 răzvrătite, voluptăţi înveninate şi trufia. Sub semnul Fiarei, acest spaţiu va fi invadat în mod simptomatic de puii căţelei lupoaice, şerpi, viespi sau 136

roşii, în a căror muşcătură otrăvitoare se cuprinde simbolic scenariul sfâşierilor interioare. Dar şi o anume plăcere a rănii, „însetoşării pe care un potop milostiv ar reuşi să le astâmpere". Trandafirii din mai vechile poeme sunt acum „arbuşti cu ghimpi

prelungi", iar curgerea clepsidrei descoperă „zilnic cadavrul unui arici", „pe pragul de sus al inimii", poemul devine astfel mărturia unui ceas al crucificării, al unui etern supliciu. „Fiecare îndoială a mea adaugă late broboane de sânge pe fruntea Lui / Cu fiecare resentiment sporesc numărul ghimpilor din coroana Sa". Pentru că jertfa, în viziunea lui Dan Damaschin, nu este una mântuitoare; deasupra lumii rămân să bată doar ceasurile prielnice „erupţiei malignului" şi prelunga interogaţie asupra Răului". În „masca de mercur" se întrupează la nesfârşit spiritul malefic, se cască infernul şi renasc anotimpurile rătăcirii: „Zeificarea materiei şi uitarea numelor divine / în ajunul unui sfârşit de lume, când esenţa răului transpare mai lesne. / Spiritul malefic îşi recapătă identitatea. / Infernul ajuns la exprimare. / Un anotimp al rătăcirii, când fiind fiinţarea întoarce spatele adevărului Fiinţei".

Poemul, antologic, ce dă şi numele acestui volum, *Atotsfârşitul* închide astfel întreaga mărturie în tensiunea unei clipe deposedate de orice adevăr sau certitudini. În „sâmburele extincţiei", doar aici, vor înceta „sfidările daimonului", dar şi pilda divinului. Cu volumul*Atot tfârşitul* şi antologia de autor *Cartea expierilor*, Dan Damaschin aduce din nou în spaţiul liricii româneşti contemporane o confesiune de o extremă gravitate şi face astfel să se audă timbrul singular al uneia dintre vocile sale de excepţie.

Aventurile deconstrucţiei logice

Dincolo de timbrul specific, volumele Martei Petreu mai au o trăsătură comună: siguranţa cu care au provocat de fiecare dată atenţia criticii, intrând în linia întâi a vieţii literare româneşti. Un astfel de gest repetă şi noua sa carte consacrată cercetării anamorfozelor structurilor logice şi intitulată *Jocurile manierismului logic*. Ea nu este însă doar un savuros „dicţionare de sofisme", ci şi o minuţioasă şi foarte subtilă analiză a valenţelor estetice ale deconstrucţiei logice.

Volumul se deschide cu câteva precizări privind sensurile atribuite de-a lungul timpului termenului de sofism. Pornind de la Aristotel şi Platon, e reamintită astfel definiţia potrivit căreia sofistica ar *fi* „o înşelăciune logică făcută cu meşteşug şi cu premeditare", sens restrâns dar, observă autoarea, justificat din punct de vedere istoric, având în vedere reprezentanţii curentului sofistic în plină înflorire în secolele V-IV î.e.n. De asemenea, prin sofism s-ar înţelege „raţionamentul christic", ce păstrează trăsăturile enunţate de prima

definiţie, cu excepţia scopului lucrativ. Cum însă Aristotel nu face o separaţie clară a erorii logice neintenţionate (paralogismul) de cea premeditată, cu scop lucrativ (sofismul) şi de eroarea logică intenţionată, având drept scop victoria în disputa (raţionamentul christic), şi cum, de altfel, despărţirea în sofişti şi christicien1 şi-a pierdut treptat actualitatea, în paginile acestei cărţi termenul ce

— Marta Petreu, *Jocurile manierismului loge*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 199-l-138

sofism apare în accepţiunea sa de pseudoraţionament, indiferent dacă eSte vorba sau nu de premeditare. Autoarea optează astfel pentru un sens mai larg» anume acela de „greşeală inconştientă de gândire", unul dintre motive fiind şi faptul că, mai nou, sofismul a devenit sinonim cu silogismul sau raţionamentul tendenţios. „Ţinând cont de această evidenţă empirică, cred că se poate extrapola noţiunea de sofism asupra tuturor operaţiilor eronate care se strecoară în universul riguros şi legic al logicii, bulversându-l; acesta ar fi înţelesul cel mai larg al sofismului, pe care îl voi întrebuinţa mai ales în partea a doua a lucrării, spre circumscrierea unor alterări logice neincluse în *Respingerile*… aristotelice", scrie Marta Petreu într-un incitant prolog intitulat *Sofistica sau manierismul logic*. Ceea ce urmează acestei „puneri în schemă" este o foarte fină punctare a zonelor de tangenţă pe care le prezintă mecanismul deconstrucţiei logice în raport cu acela al curentului manierist, constantă, după Ernst Robert Curtius, a literaturii europene (punct de vedere asupra căruia au căzut de acord, de altfel, şi alţi cercetători ai fenomenului manierist: Eugenio d'Ors, G.R. Hocke, Al. Ciorănescu, E. Papu). Trăsătura de joncţiune o reprezintă, observă cu fineţe Marta Petreu, anamorfoza, căci „văzută ca alterare, ca deformare a normalităţii logice sau ca unghi problematic de receptare a unor situaţii logice problematice, sofistica poate fi socotită o *anamorfoză*, şi anume o anamorfoză logică". Estetica iregularului, poetica deformării şi subminarea planurilor geometrice sunt alte trăsături caracteristice manierismului. Câteva precizări suplimentare vin să le semnaleze prezenţa şi în sofistică. Astfel, continuă Marta Petreu, fixând şi adâncind subtila sa observaţie anterioară, „la fel stau lucrurile şi cu tipul cel mai profund de anamorfoză, şi anume *anamorfoza de gândire*, realizată şi concretizată prin/în deformarea logică: analizată frontal, ea este o încâlceală logică, o ambiguitate, o eroare, un fals; receptată din unghiul *subiectiv* din

care a fost concepută, anamorfoza logică se dovedeşte Un argument expresiv şi *bun* – în sensul de *eficient*, iar nicidecum în acela le adevărat. În universul anamorfotic, adevărul este un concept care n-are ce căuta, un concept impropriu; cel mult putem întâlni multiple *adevăruri subiective*, dar nu adevărul. Expresie îndrăzneaţă a subiectivităţii anamorfoza – picturală sau lineară, nu are importanţă – conţine în sine un element tiranic: obligativitatea de a fi receptată dintr-un unghi unic acela din care a fost concepută; schimbarea perspectivei din care e privit un desen anamorfotic anulează instantaneu sensul lui, la fel cum neacceptarea punctului de vedere strict subiectiv al unui echivoc logic distruge instantaneu convenţia, spaţiul de joc al sofistului".

Să mai rămânem o clipă în spaţiul acestui *Prolog*, căruia rigoarea demonstraţiei şi plasticitatea definiţiilor îi conferă o forţă de seducţie aparte. Vom afla astfel că sofistica, unul din capitolele cele mai spectaculoase ale logicii (reprezentând partea sa manieristică) aduce deformarea ascunsă a gândului pe scena artei, topind, într-o formulă sintetică, intuiţia logică şi cunoaşterea cu abilitatea de a dizolva din interior fermele construcţii ale acestui univers, priceperea de a mânui instrumentele logicii cu tentaţia de a produce efecte surprinzătoare (*meraviglia*, ar spune manieriştii). Ea se prezintă din acest motiv ca „o excrescenţă, o anomalie a logicului, fascinantă tocmai pentru caracterul său anormal, miraculos", ca o boală a universului logic", tot „la fel de străină de normalitatea şi corectitudinea logică pe cât de îndepărtate de firesc, de natură, sunt liniile unui desen anamorfotic". Plauzibilul va lua aici locul adevărului (în manierism, masca, cu sclipirile ei evanescente, vine să substituie esenţa), iar corectitudinea gândirii face loc persuasiunii vorbirii; din inflexibilele forme logice a rămas, strălucitoare, doar cochilia. Demonstraţia continua cu o evidenţiere a principalelor trăsături manieriste, aşa cum îşi dovedesc ele prezenţa în marea sofistică greacă; este vorba de opoziţia artificial / natural, accentul căzând pe primul termen, de unde rezultă o *tendinţ" antinaturalistă*, apoi, în corelaţie cu aceasta, despre un *subiectivism*, centru al lumii manierist, despre *exagerarea* cu scopul de a obţine „expresii mai intense" (aici intrând curbarea formelor, distrugerea echilibrului prl° asimetrie etc), *ingeniozitatea calculată*, *premeditată*, de asemenea despre 140

tilizarea *analogiei* şi a lanţurilor de metamorfoze, ca şi despre

echivoc, *tr0 Hxitate*, *alogisme şi antilogisme* (acestea din urmă reprezentând tehnici ale literaturii manieriste).

Concluzia care se impune în temeiul acestor observaţii este că „toate trăsăturile manierismului se regăsesc în doctrina şi practica curentului filosofic sofist". Or, aceasta înseamnă mai departe, precizează autoarea, pe de o parte că sofistica poate fi considerată drept prima manifestare a manierismului, reprezentând manierismul originar, iar pe de altă parte că ea poate fi socotită o formă aparte de manierism, anume un manierism filosofic, manierism logic, ce vine să se alăture celorlalte forme ale manierismului (plastic, literar, teatral, muzical).

În capitolul „*Respingerile sofistice" aristotelice*, selectând exemplele cele mai convingătoare şi savuroase (îndeosebi din opera lui Ionescu, Caragiale şi Lewis Caroll, dar nu numai), Marta Petreu realizează de fapt un foarte captivant „dicţionar de sofisme" comentat. Materialul e structurat în două secţiuni: *sofismele de limbaj* (unde intră *omonimia sau echivocul*, *amfibolia sau amfibologia*, *compoziţia* şi *diviziunea*, *accentul*, şi, în fine, *forma limbajului*. O schemă de data aceasta mai amplă, cu arborescente, reuneşte *accidentul* (constând în confundarea proprietăţilor esenţiale cu cele accidentale), apoi *paralogismul confuzei* dintre înţelesul relativ şi cel absolut al unui enunţ, la care se adaugă „*ignorarea respingerii*", cu cele două subspecii; paralogismul îndreptat împotriva argumentului şi „argumentul la persoană" (atac îndreptat împotriva omului care susţine o teză, nu Hftpotriva tezei în sine), acesta din urmă ramificându-se la rândul său în Şapte variante: argumentul baculic (constând în abandonarea planului coretic al disputei, demonstraţiei logice substituindu-i-se apelul laşim – i), argumentul la ignoranţă, argumentul relativ la milă" (cu deplasarea uscuţiei pe terenul „logicii sentimentale"), „argumentul relativ la popor".

Iseudoargument adresat poporului, de obicei prin pateticul discursurilor publice), sofismul tăcerii şi omisiunii, sofismul autorităţii şi sofismul inln sfera sofismelor din afara limbajului sunt cuprinse de asemenea sofismul demonstraţiei silogistice circulare sau *cercul vicios*, apoi *sofistnut consecventului*, căruia i se alătură falsa cauză sau *sofismul a lua drept cau-a ce tiu e cau-a* şi în sfârşit *paralogismul* produs atunci „când nu observăm că există *mai multe chestiuni* şi dăm *un singur răspuns*, ca şi cum ar exista o singură chestiune".

O serie de alte abateri şi încălcări ale regulilor sau legilor logice ce declanşează „mecanismul prolific al erorii", subsumabile de asemenea noţiunii de sofism, sunt analizate în capitolul *Addenda la „Respingerile" aristotelice*. Criteriul după care Marta Petreu le grupează e cel al formei logice încălcate („parazitate", cum spune, mai plastic, autoarea). Sunt prezente astfel aici *sofismele noţiunii* (cuprinzând pleonasmul, contradicţia în termeni, constând în violentarea conţinutului noţiunii, şi încălcarea criteriilor de ordonare a noţiunii), sofismele judecăţii (cu conversiunea ilicită, tautologia, vorbăria tautologică sau netautologică, contradicţia temei supuse dezbaterii şi sintaxa logică) şi sofismele raţionamentelor (unde intră eroarea fundamentală, generată de acceptarea unor premise false, ca şi paradoxul şi dilema). În ansamblu, toate aceste abateri reconfirmă cu limpezime un lucru, anume că „ne aflăm în plin manierism al fundamentelor, în miezul unui univers sfărâmat, problematic, gândit / recunoscut ca atare de un om problematic".

E ideea pe care o dezvoltă şi capitolul dedicat lui Caragiale (*Dicţionar de caragialisme*), al cărui univers policrom e decriptat cu aceeaşi cheie a sofisticii: „sofistica se dovedeşte o cheie ideală de decriptare a acestui univers policrom. (...) Carâgiale a realizat o admirabilă operă de ceasornicare, reducând omul la o maşinărie producătoare de limbaj, apoi dezmembrând-o atât la nivel moral ori afectiv-temperamental, cât şi în *V* nul cel mai adânc, al raţionalităţii în sine: planul logic". Nu este vorba astfel în opera lui Caragiale doar despre simple greşeli de vorbire & personajelor, despre o elementară „stricare" a limbii, ci despre erori raţionare ce fac ca înţelesurile să se multiplice proteic şi aberant despre deficiente de natură logică. Observaţia lui Călinescu referitoare 142

de cel „umor inefabil" al lui Caragiale se cere de aceea corectată, lucru pe are autoarea îl şi face, dovedind valabilitatea parţială a acesteia, căci, „departe se a rămâne în sfera indemonstrabilului, efectele comice pot fi demontate în piesele logice care le compun, iar frecvenţa paralogismelor pledează pentru ideea că la temelia acestui univers literar, la temelia caragialismelor stă tocmai natura sofistică a discursului şi a personajelor.

Exemple în acest sens sunt aduse şi de opera lui E. Ionescu (*Un Qorgias de Bucureşti*) ale cărei componente manierist-sofistice ţin pe de o parte de *temele* expuse (fundamentând „neantul ontic,

gnoseologic şi comunicaţional al marilor sofişti"), iar pe de altă parte de *tehnicile* logicii ana-morfotice. Întreaga creaţie a lui Ionescu va deveni în acest context „un uriaş tratat de sofistică, deopotrivă teoretică şi aplicată", condensând atât comicul, tragicul şi ludicul metafizic.

Cu *Epilog*. *De la Hermes la Satan*, Marta Petreu fixează de fapt figurile emblematice ale acestui spaţiu spectaculos (lumea ca spectacol fiind o altă obsesie a manieriştilor). Protagoniştii lui sunt Hermes, „străveche întruchipare a tot ceea ce implică şiretlic şi viclenie", şi Satan stricătorul şi răstălmăcitorul dintotdeauna al adevărului, ale cărui „arme" sunt negaţia, capacitatea de a produce iluzii şi plăcerea controverselor, arme identice deci cu cele ale logicianului corupt. Concluzia e că, deşi sterpe cognitiv şi moral", sofismele sunt creatoare de perspectivă estetică. E un lucru pe care cartea Martei Petreu l-a demonstrat cu prisosinţă. şi mai ales cu inteligenţă şi eleganţă, paginile sale mărturisind constant un ochi atent, un spirit dezinhibat, fineţe şi extremă suplеţe. Nu pot încheia te aceea înainte de a sublinia una dintre ideile majore, prezentă în chip de concluzie, ale acestei cărţi. Este vorba despre o legitimizare a acestor seudoraţionamente, care nu sunt altceva decât „umbra ce însoţeşte Ordinea şi adevărul", aparţinând „minţii noastre aşa cum trupului II Parţine umbra". Or, fără umbră n-ar fi de înţeles nici lumina, iar fără fals Avarul şi-ar pierde valoarea. „Şi conceptul moral al binelui, şi acela loseologic al adevărului au înţeles doar prin existenţa perechii lor întunecate şi repugnante", scrie Marta Petreu spre finalul volumului. Q asemenea, dacă absurdul a devenit, în secolele XIX-XX, sinonim al mis terului, al tainei, în aceste oglinzi ale nonsensului, „semne surâzătoare sau sumbre ale derizoriului uman", se lasă descifrată varianta camuflată şi desacralizată ale unei „*religiozităţi* cu totul aparte: religiozitatea fără Dumnezeu, religiozitatea ce se adresează nu lui Dumnezeu însuşi, ci *absentei* sale din lume". Astfel se încheie cartea Martei Petreu, o carte densă, cu demonstraţii strânse şi construcţie riguroasă. O carte inteligentă şi tot atât de (împrumut aici unul dintre calificativele cu o oarecare recurenţă în volum) frumoasă.

144

Poemul în limba pierdută

„Doi dintre primii poeţi ai generaţiei ’80 sunt aici”, anunţa cu un an în urmă afişul cu care ambiţioasa şi exigenta editură „Arhipelag” Târgu-Mureş însoţea apariţia volumelor lui Aurel Pantea şi Ion Mureşan. O reclamă pe deplin îndreptăţită din moment ce, lăsând în urmă spectacolul lansării, amândouă aceste cărţi (şi aş adăuga aici şi excelentul volum al Martei Petreu, *Poeme neruşinate*, apărut în acelaşi an la Editura Albatros, Bucureşti) s-au impus de la sine – fapt recunoscut în egală măsură de critică şi de publicul cititor – ca *prezenţe* vii în spaţiul literaturii contemporane.

Astfel, cu volumul de versuri al lui Ion Mureşan, *Poemul care nu poate fi înţeles**, s-a întâmplat ceea ce se întâmplă cu orice carte mare: după un an de la apariţie (şi, cu certitudine, mult timp de aici înainte) se menţine (şi se va menţine) în fruntea clasamentelor. O dovedeşte şi premiul recent acordat de Uniunea Scriitorilor, chiar dacă – spune Ion Mureşan – „nu criticii, nu revistele literare, nu subtilii universitari” ar fi însoţitorii chemaţi să retraverseze şi să explice traseele unei lumi în care însuşi zeul, devenit marele ucigaş, „trece cu securea pe umăr prin cărţi / cu securea plină de sânge”.

O *viaţă distrusă de poezie* va arunca de aceea în scenă alţi protagonişti: locuitori ai subteranelor răsfrânţi în oglinda neagră a unui demult

*°n Mureşan, *Poemul care nu poate fi înţeles*, Editura Arhipelag, Târgu-Mureş, 1993.

consumat asfinţit. „Adu-ţi aminte, dar adu-ţi aminte: soarele mic, soarele mic şi negru s-a dus demult peste deal”, spune în acest sens unul dintre versurile refren ale poemului *Adu-ţi aminte*. De altfel, mai toate poemele lui Ion Mureşan prezintă asemenea reluări ale unor versuri-nucleu, discursul desfăşurându-se cu punctări ritmice, în structuri concentrice ori suite cadenţate. Ilustrativ în acest sens ar fi mai cu seamă poemul *Cântec de primăvară* (*2*), care, atât structural cât şi tematic, aduce în prim plan imaginea unei spirale infinite, înfăşurându-se devorator în adâncuri. „Inima l-a înghiţit pe Domnul, iar Domnul a înghiţit inima / cu cele patru cămări ale gurii şi fiecare cuvânt cu patru cămări, / dar inima mea înfăşurată în norii roşii în jurul inimii mele s-a înfăşurat. / Aşa a fost. Au înflorit urzicile. Praful şi pulberea s-a ales. // Mâinile mele s-au încolăcit în jurul mâinilor mele. / Picioarele mele s-au încolăcit în jurul picioarelor mele, / Casa mea înfăşurată în norii roşii în jurul casei mele s-a înfăşurat. Aşa a fost. Au înflorit urzicile. Praful şi pulberea s-a ales. // Sângele meu, ca iedera, s-a încolăcit în jurul sângelui meu. / Oasele mele, ca iedera, s-au încolăcit în jurul oaselor mele. / Am auzit plânşete şi suspinări, suspinări şi plânşete în aerul aspru ca şmirghelul. / Aşa a fost. Au înflorit urzicile. Praful şi pulberea s-a ales”.

Ierburi subacvatice, mătasea broaştei împânzind înşelătoare întinderi mlăştinoase completează această geografie fantomatică, spectacolul vegetaţie sale nocturne şi ucigaşe. În aceste condiţii, răspunzând simetric imaginii ochiului cosmic, „soarele mic şi negru”, privirea care a îmbrăţişat lumea este la rândul ei doar raza în asfinţit a unui mic ochi însângerat, asemenea unei respiraţii bolnave, prevestitoare a morţii: „Acest vişin înflorit. / Ochiul însângerat, ochiul mare cât o vită / sta rezemat între crengile lui. / Ochii mei mici, ochii mei atâta de mici încât privirea cum nu poate ieşi prin ei / iese prin piele ca o spumă roză. / Aceste lucruri le-am spus lui Ariston cel beteag şi chel, / aceste lucruri mi-au adus pieirea”. (*Primăvara*). O imagine similară în poemul *Grup & bătrâni lângă casa poetului*; „un ochi mic, negru, răutăcios”, rotindu-se 146

Înnebunit printre bulgări de pământ şi pietricele, se dovedeşte a fi „semnul”, îndelung aşteptat, al întoarcerii din adâncuri.

Săvârşite în lumea asfinţitului, marcate de însemnele coborârii şi vegheate din umbră de un zeu „lipsit de bucurie”, traseele desenate în *Poemul care nu poate fi înţeles* sunt fără îndoială de tip regresiv.

Ochiul mic şi bolnav nu poate privi înainte, astfel că orice drum în acest tărâm mortuar este o călătorie cu capul întors: „Eu am întors capul şi asta ar fi trebuit să fac de la bun început. / Prin aerul ca smântână eu singur am scobit şi am văzut: / până departe paravan după paravan. / iar deasupra fiecăruia zeci de capete ale ei ţinute între mâini / cu mănuşi negre. Oh, zecile ei de capete mici şi rotunde, capete / cât bănuţii de aramă" (*Orfeu*). Stă de asemenea mărturie poemul *Mişcarea fără inimă a imaginii*, evidenţiind aceeaşi imagine a unui soare (de vară) mortuar, sub a cărui neagră strălucire privirea se întoarce înapoi: „(Zi de vară, am văzut soarele umblând ca un şoarece / pe împletitura de vene negre, / şi genunchii îngălbenindu-se pe măsură ce se desfăceau, / pe măsură ce intrau în mintea lui ca într-un sac de sârmă ruginită.) /... vocea răguşită, mototolită, lanţ tras prin apă, / vorbe, draperii negre cu lanţul coborâte în fântână: / – Du-te tristă, tristă, tristă păsărică, / du-te tristă, tristă, tristă păsărică! / La timp am întors privirea, la timp am întors capul, / cu mâinile mi-am întors capul în cap".

Închisă în sine însăşi, în orbita acestei priviri întoarse, călătoria nu va mai însemna însă mişcare şi creştere. „O iarbă înaltă şi foşnitoare îmi umple memoria, / din loc în loc câte o stâncă, câte un bloc de / sânge închegat", notează Ion Mureşan în poemul, intitulat sugestiv, *Mişcarea fără inimă a imaginii*. Spaţiul memoriei a devenit unul al „semnelor uscate", istorie prăfoasă, de neînţeles. Viaţa distrusă, de poezie, realul subminat de ficţiune nu se mai constituie de acum decât prin uitare (vezi în acest sens poemul *Constituirea realului prin uitare*). E o perversă şi Reversibilă „adunare prin scădere", în urma căreia ceea ce se arată privirii sunt „molozul, zgura, resturile". E o lume casantă, trăind în propria ei", simulacru al unui prezent fragmentat, ai cărui protagonişti, „rozând peisajul", „ies prin el ca nişte degete printr-o mănuşă spartă" (*Despre guriţele melancolici*).

Într-o astfel de lume, cea mai înduioşătoare şi, în acelaşi timp cea mai sfâşietoare dintre utopii este aceea de a crede că un poem mai poate însemna „tămăduire". „Poemul tămăduitor" nu este altul decât poemul care nu poate fi (pentru vecie) înţeles, mărturia unui nesfârşit periplu în „prăfoasele arhive ale nebunilor". E poemul de necitit şi de nerostit astfel decât într-o „limbă rece ca gheaţa şi aproape casantă". Pentru cel care a întors capul – povestea lui Orfeu o spune limpedenu mai există mântuire: „Când conştiinţa e o fiolă de ser fiziologic

îngropată în inimă / nu mai e mântuire. / Când norii se stâng / zăngănind ca nişte cutii de tablă / într-o memorie plină de pietre şi oase, / nu mai e mântuire, / ci doar singurătate cu ciucuri şi cu cireşe şi cu mort. / Singurătate cu un mort roşu de plăcere" (*Zeul trece cu securea pe umăr*). Mai mult, însăşi vocea îngerului (în consonanţă cu imaginea zeului ucigaş, Ion Mureşan vorbeşte de dulci şi perverşi „îngeraşi carnivori") a devenit asemenea unei voci de broască ori pasăre „bolborosind lasciv" (*între draperiile experienţei*). Cum ar putea fi deci altceva poemul decât un cântec luminat de o strălucire rece de fosforescenţele otrăvii resorbite deja în corpul său, „pe jumătate putred": „Cântecul acesta e un felinar pe muntele de ambalaj din spatele cârciumii / Cântecul acesta e pe jumătate putred, / este în el o lumină rece, este în el o gaură prin care ies râmele roşii şi reci / şi se duc, se tot duc, roată-roată pe masa metalică /…/ Şi se duc râmele roşii în negura metalică a uitării, / unde se adună într-un tunet lung toate cârciumile, / toate felinarele şi toţi munţii de ambalaj / lângă un mare creier obosit, ca o pădure tăiată. Numai cioturi şi uscături / şi limbile cuibărite în dulceaţa verde a unei minţi rătăcite" (*Poem*).

Sintagme de genul „vers otrăvit" (*Viaţă distrusă de poe%e),* ° frază unică, un zgârci alb întins de la gură la gură" (*Poem*), o scriere „cu smoală" (*Cântec de primăvară*. *1*) vor circumscrie de aceea acest spatw poetic dominat de o privire bolnavă şi gângavă: „Doarme privirea în cap, 148

sâsâie şi şuieră şi scoate tot felul de sunete scârboase" (*Poem de vara*). E un spaţiu în care singurul discurs în măsură să se facă limpede auzit este acela al Morţii: „O, Ebriesa, Ebriesa, Domnul a chemat deja îngerul şi i-a ras părul capului. / cu mâna Lui a scris Cifrul, părul deja a crescut şi el se apropie târându-se prin hăţişuri. / Aici va veni, aici îl vom rade din nou şi pe ţeasta lui rozalie, aplecându-ne vom citi… / Atunci, nesfârşitul tunel din spatele buzelor tale / îşi va înceta bolborositul. Şi cu distincţie va rosti numele Morţii" (*Convorbiri cu diavolul*).

Astfel, la fel cum realul se constituie, la poetul Ion Mureşan, prin uitare, spaţiul ficţional îşi va desfăşura traseele după liniile înşelătoare ale acestor discursuri scrise într-o limbă şi ea demult apusă, uitată. Dar chiar şi aici, în inima Poemului, ceea ce domină este aceeaşi privire întoarsă înapoi, purtată de nostalgia paradisului pierdut şi a unui timp de aur „vorbitor": „O, vremuri pe când casa noastră înflorea pe ţărmul

unui limbaj lunecos! / Pe cuvintele ieşind din scorburi vorbitoare, / Pe când cuvintele ieşind din scorburi vorbitoare, / asemeni melcilor urcau pe ziduri…" (*Poemul care nu poate fi înţeles*). Volumul, absolut de excepţie, al lui Ion Mureşan ar fi aşadar cartea imposibilei tămăduiri. E o mărturie sfâşietoare, al cărui ecou, am certitudinea, va rezista cu seninătate în timp.

„Salt în inima lucrurilor".

La câteva luni doar după apariţia *Cărţii de la Jucu Nobil* a lui Mircea Petean, Editura Dacia propune cititorilor volumul de versuri al unui alt echinoxist, reprezentant de excepţie al aceleiaşi promoţii literare, Augustin Pop*, în care, încă de la debut (în 1981), Marian Papahagi recunoştea o voce distinctă a liricii tinere româneşti. *Apropierea*, a doua carte a poetului, confirmă această apreciere; ea se ţine la distanţă de formulele cunoscute, instituind o lume căreia îi sunt străine şi tandreţea şi ironia. Un spirit „cu nervii întinşi / până la fluorescentă" (*Scrisoare obligatorie*) pare să sfideze aici mai vechile „exerciţii de imaginaţie" (din prima plachetă, *Ceea ce fulgerul amână*), atitudine ce derivă din observaţia că „florile, oamenii, oraşele / sunt flori, oameni, oraşe" (*Sfârşitul războiuluipsiho-semiologic*) şi că „atunci când spunem / că ceva este, / în fond, şi definim acel ceva" (*Propuneri ecologice*). Aventura cunoaşterii presupune astfel o reîntoarcere la logica realului, o percepere lucidă, exactă şi rece a datelor existenţei. Un impuls demitizant stă la baza acestor „exerciţii de apropiere", în poemul *Două cuvinte eliberatoare* fiind notat nu întâmplător gândul că „e acelaşi lucru / să bei o bere / sau să construieşti o piramidă, iar în *Salata de ţelină* că „existenţa sau inexistenţa salatei de ţelină au aceeaşi valoare". Ceea ce dictează aceste concluzii e, în primul rând, refuzul de a se (mai) lăsa fascinat al celui ce şi-a trăit deja toate fascinaţiile

— Augustin Pop, *Apropierea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

descoperind, din perspectiva exerciţiului ulterior al „apropierii", doar rezonanţa lor de „carton carbonizat": „Acum, / după exacerbarea / şi afirmarea plenară / a tuturor fascinaţilor mele, / privesc coperta unei cărţi / pe care o japoneză / susţine şi protejează cu mâinile, / ca pe un suflet uitat, / o ceaşcă de ceai, / ascult muzică uşoară franţuzească, / mă gândesc la pildele lui Solomon, / aştept să se mişte / pâlcul de pomi / de lângă blocurile din zare, / îmi amintesc tot felul / de cuvinte frumoase / cu rezonanţă de carton carbonizat / şi cred că toate mările / au fost dizolvate / de aceeaşi furtună / exact în punctul

/ din care timpul / începe" (*Exerciţiu de apropiere*).

Ciclul pe care îl deschide acest poem stă de altfel sub semnul a două „simboluri ale păcatului" (*Mărul şi maşina de scris*), prezenţa lor vorbind tocmai despre o voită cădere din paradis în lume. O „excesivă sete de a trăi" face însă ca „ritmurile unui picaj / ce nu se mai termină" să fie dublate de cele ale unui zbor „vertical", iar ţipătul căderii în clipă să conţină vibraţia timpului infinit al ideii: „cazi, te scufunzi, te iveşti, te întorci, / orice ţipăt ar putea restructura diagonale, / toate fibrele tale vibrează / spre un timp mult mai amplu, mai plin de idee, / cascadă peste triumfuri şi roluri efemere" (*Diagramă*). Poemele lui Augustin Pop exprimă astfel tensiunea dinaintea acestui „salt în inima lucrurilor" (*Diagramă*), starea de încordare pe care o naşte apropierea de sens. Căutând explicaţii („Aşteptăm înfrigurați / şi, în cele din urmă, cu platitudine ceva care ne-ar putea explica / de ce arborii nu ne visează niciodată"), poetul închipuie de fapt un traseu al coborârii în timp, exerciţiile de apropiere fiind în cele mai dese cazuri exerciţii ale amintirii. Un exemplu

* acest sens îl constituie poemul intitulat *Poemul pe care nu l-am scris*, în a cărui structură sunt detectabile trei momente temporale şi în care o Ceaşcă de ceai joacă rolul „madeleinei" lui Proust, declanşând memoria Unor versuri „pierdute": „După ce am venit / de la şedinţa societăţii de romanistică, / unde am ascultat o comunicare / despre forţa cuvântului, am mâncat un cârnaţ „Trandafirul" / şi am băut ceai gastric calmant. /

Când am turnat prima ceaşcă, / mi-am amintit / că ieri aş fi vrut / Să scriu un poem / despre gheţurile plutitoare / pe care le văzusem / pe Someşul foarte murdar…". Se *realizează* în acest mod o multiplicare a planurilor, efect pe care Augustin Pop îl va obţine şi prin procedeul invers, al ancorării într-un prezent dublu, pe care îl face transparent formula introductivă „în timp ce": „Astăzi, la institut, / în timp ce citeam / comentariile lui Constantin Noica / la un dialog al lui Platon, / pe crengile bradului / din faţa clădirii / s-a aşezat o pasăre…". (*Pasărea paradisului*), „într-o zi, / pe când îl citeam pe Tadeusz Rozewicz / şi-i admiram faimosul simţ moral, / ai venit la mine / şi mi-ai spus…" (*Renaştere*), „Azi dimineaţă, / în timp ce îmi luam breakfastul / la autoservirea din cartierul Mărăşti, / văzând pe un panou / cuvintele BAR şi RA, / am avut fericirea să trăiesc / acel sentiment…" (*Două cuvinte eliberatoare*), „Tocmai când citeam / primele pagini / din

Ironia lui Janke-levitch / şi mă bucuram la gândul / că lucrurile nu sunt / nici grave, nici frivole, / ci aşa cum sunt, / a venit unchiul meu, / tractoristul, / şi mi-a spus…" (O *bucurie confirmată*). Scenariul e stereotip, ceea ce pare să sublinieze ideea că ne aflăm, totuşi, în faţa unei realităţi în care suverane sunt „gesturile) de marionetă" (*Imagini de dimineaţă*), mişcările oarbe „într-un singur sens / şi într-o direcţie / arbitrar şi bine precizată" (*Poemul pe care nu l-am scris*).

E prefigurată astfel tematica celui de-al doilea ciclu, *Libertăţile dictatoriale*, în care Augustin Pop demască articulaţiile absurde ale unui sistem politic dispus să confunde (şi să facă o lege din această confuzie) libertăţile cu interdicţiile şi constrângerile. Nu atât ironie, cât stupoare şi revoltă comunică aceste poeme, scrise în plină epocă a dictaturii, paralel deci cu triumful „regulamentelor de gândire" emise de „către cel puţin / jumătate plus unu / dintre gânditorii oficiali" (*Libertatea de gândire*) şi, desigur, al legilor presei potrivit cărora „fiecare cetăţean / are dreptul / să publice / tot ceea ce doreşte, / cu condiţia / să nu fie presat / & *e* această dorinţă / şi să nu dorească / ceea ce doreşte" (*Libertatea presei*) – 152

Între „binefacerile culturii şi civilizaţiei" intră şi trăirile „omologate" *QJbertatea de a trăi*), observă poetul, ceea ce înseamnă că „toţi cetăţenii / trebuie să trăiască / la fel", scopul final fiind „acţiunea pasivă", mişcarea de marionetă.

Ciclul final al volumului, *Descoperirea esteticului*, continuă aceste meditaţii despre „raportul dintre adevăr şi libertate" (*Raportul inavuabil*). E, însă, un ciclu mai puţin omogen, Augustin Pop cedând aici tentaţiei de a îmbrăţişa mai multe formule; cititorul îşi va aminti astfel finalul unui poem aparţinând primei secţiuni: „Şi cât de straniu este / să regăsesc totuşi, într-o observaţia a ta, / adevărul care m-a făcut / să petrec luni în şir prin labirinturile / unui coşmar: rezist la orice, / în afară de propria mea / diversitate" (*Scrisoare obligatorie*). Poetul preferă acum parabola, „saltul în inima lucrurilor" realizându-se oarecum indirect. Ochiul e mai puţin atent la detalii, care, în primul ciclu, îndeplineau un rol determinant, stimulând apropierea de sens: „Toate aceste detalii / îmi stimulează gândirea / şi cred că îl ajută şi pe cititor / să îi simtă mai exact nuanţele" (*Cum şi de ce scriu*). Intertextualitatea şi acel joc al planurilor temporale prin care se caracteriza ciclul intitulat *Mărul şi maşina de scris* sunt şi ele abandonate.

Aceste câteva „aritmii" sunt însă singurul păcat al volumului lui Augustin Pop. Îndeosebi prima secţiune, din care pot fi desprinse câteva poeme antologice (*Exerciţiu de apropiere*, *Pasărea paradisului*, *Mărul şi maşina de scris*, *Diagrama*) îl prezintă drept una din marile certitudini ale poeziei româneşti contemporane.

Sărbătoarea memoriei

Aflat, cu volumul de versuri *Cartea de la Jucu Nobil*, la a doua sa apariţie editorială, Mircea Petean a optat, se pare, pentru o poezie în care dominantă e formula narativă, schema epică. Mai multe poeme poartă astfel titlul *o întâmplare*, ele figurând în fond ca mici povestiri, a căror „acţiune" se derulează clasic, după un ritm echilibrat şi în refuzul oricărui artificiu compoziţional. Nimic ostentativ în aceste „întâmplări", după cum nimic demonstrativ, căutat sau făcut în trăsăturile portretelor şi în gesturile „personajelor" care populează acest volum. Poetul îşi abandonează măştile, eul liric descoperindu-se într-o „poveste / povestea celui născut iar nu făcut din cuvinte" (*Bătrânul*). Nu jocul, ci „dulceaţa de cireşe amare a aventurii" e cea care îi va îmbăta acum simţurile.

Una dintre „întâmplările" transcrise în *Cartea de la Jucu Nobil* are de altfel un sens emblematic. Ea se referă la relaţia stabilită între cuvânt şi imagine, relaţie ce marchează, în viziunea poetică a lui Mircea Petean, prima treaptă a cunoaşterii. E vorba despre o trecere de la realitatea abstractă şi rece a rostirii în „Absenţa" obiectului, la cea a zeului revelat în lucruri, devenite, în universul senzorial, un fel de „semne oraculare" (*O întâmplare*, *Arca de pământ*). Înaintea oricărei aventuri, există, mărturiseşte poetul în *Prolog*, acest orizont de aşteptare, în care se cuprinde însuşi tâlcul desăvârşirii: „am aşteptat să se coacă în mine imagini / aşa cum

— Mircea Petean, *Cartea de la Jucu Nobil*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990.154

Iepurele sălbatic în tinda bunicii / aşteptase să i se desăvârşească simţurile / înainte de a lua pădurea în piept / şi de a i se pierde făptura şi numele". Actul rostirii nu poate fi de aceea înţeles decât în contextul în care el este „urma" căreia îi răspunde imaginea, concluzionează Mircea Petean în poemul, cu ecouri textualiste, *Umbre*. *Urme*. *Nume*. *Oglindi*: „mult mai târziu am plantat un salcâm în numele său / (şi mai târziu am preferat cuvântul fugar / mi s-a părut chiar că eu l-am inventat / m-am declarat mulţumit dar s-a vădit că nu e

destul) / din urme le-am spus copiilor să se ivească şi ascultându-mă / din urme copii s-au ivit / am populat cu imagini satele cătunele şi oraşele / le-am spus umbrelor să zâmbească şi ele chiar au zâmbit". Cuvântul pe de o parte, ca rădăcină a tot ceea ce există („cuvintele miros a rădăcini"), iar pe de altă parte, oglindindu-se în el, zeul prezent în lucruri, „ca pasărea în ou", acestea sunt reperele simbolice ale *Cărţii de la Jucu Nobil*. Ilustrativ în acest sens este în primul rând poemul *Zei p cuvinte*, căruia i se alătură *Se%îi* (*I*), înfăţişând „nişte martori uimiţi, ai coabitării paşnice, dintre zei păzit de cuvinte" ascunse în sine „relicve ale unei postmoderne mitologii". De asemenea, în *Prolog*, ieşirea din copilărie e resimţită ca un amurg al zeilor, iar în *Schimbarea la faţă*, trecerea în spaţiul altei vârste se petrece sub privirea, cândva strălucitoare, a unor „sărmani zei cărora nimeni nu se mai închină".

La confluenţa acestor două motive, numele şi imaginea (totuna cu chipul zeului), se conturează tema centrală a *Cărţii*… anume cea a Memoriei. Căci „memoria mea – notează poetul – este un cimitir de zei păzit de cuvinte", or, aşa cum s-a observat deja, zeul şi cuvântul sunt operele între care se înscrie sensul unei secrete mitologii. „Am rupt cucuruzul pe care se rânduiau / verile copilăriei aidoma grăunţelor de aur, / le-am semănat şi din ele au încolţit cuvintele", aflăm din acelaşi „*rolog*, poem în care Mircea Petean concentrează o bună parte din semnificaţiile pe care le vor dezvolta „întâmplările" ulterioare. De altfel a, în finalul altui poem, o mărturisire explicită a persistentei acestui al copilăriei, ale cărui ritmuri par să însoţească toate experienţele poetului: „şi nu mă gândeam / cum nu mă gândesc acum / c-aş putea g vreodată străin de copilărie" (*Şt*).

Marea aventură pe care o propune volumul lui Mircea Petean e deci cea a reeditării acestui timp al copilăriei, a retranscrieii semnelor şi chipurilor lumii în codul strălucitor şi pur al memoriei. Se vorbeşte astfel de „sinuoase călătorii în memoria plantelor" (*Glasuri şi cântece*. *Călătorii*), de o „poartă (a) memoriei" (*Castelul*), dincolo de care „drumul avea memorie – caii se întorceau singuri trăgând / căruţa cu somnul stăpânului" (De-*ii*, *V*). Se configurează în acest chip un spaţiu al contururilor delicate şi al esenţelor dulci: „muiate în memorie lucrurile / biscuiţi în lapte / mai suculente şi mai dulci sunt" (*Nucul din dreptul fântânii*). Având ca zei tutelari „jocul visul sărbătoarea" (*Istoria creşterii şi descreşterii Academiei de arie ştiinţe şi meserii*, în treacăt fie zis, un titlu uşor disonant în ansamblul volumului), eul liric trăieşte, de

fapt o permanentă sărbătoare a memoriei: „e sărbătoare în memoria mea" (*După douăzeci de am*). El se visează „o cărămidă caldă la picioarele bunicii" (*Castelul*), se simte înflorind „sub mângâierile seului" (*Soarele şi eu*), lăsându-se purtat de un „vârtej catifelat de miresme" (*Regina nopţii*).

Există în aceste poeme un triumf al senzorialului, căldură şi o cuceritoare tandreţe. Gesturile au simplitatea, dar şi gravitatea marilor revelaţii, având ca fundal un decor mustind de seve, lumină şi miresme. „Un miez de pădure, lipsită de primejdii" (*Zei şi cuvinte*) devine în cele mai dese cazuri o livadă încărcată de poame şi aurită de razele unui „miez de zi", „amiaza" fiind un alt „fruct pârguit / pe care ploaia cu mâinile lungi îl rupea de pe creangă" (*Ploile*), după un scenariu cu rezonanţe cosmice (*Parul sau înflorirea nodului*). E în fond o lume surprinsă în miracolul germinaţiei, destăinuind o nouă geneză: „se făcea că lumea se naşte din nou / şi eu odată cu ea / cu fiecare nouă dimineaţă" (*Refugii*). În ciuda acestui „dezmăţ" al simţurilor, versurile cuprinse în *Cartea de la Jucu Noi*? *1* au ca notă caracteristică un echilibru al percepţiei, o transparenţa a imaginii. În sărbătoarea memoriei zâmbeşte un spirit împăcat, refuzâfl 156

excesul, cum de altfel şi dansul acrobat. Mircea Petean se dovedeşte un poet al acordurilor subtile, cucerind prin siguranţa discursului, prin simţul nuanţelor şi al proporţiilor. *Cartea* lui se citeşte cu aceeaşi încântare cu care – ghicim – a fost scrisă.

Ritmuri şi transparenţe elene

Cu *Atena*, *Atena**, Alexandru Vlad trece de fapt graniţa memorialului şi depăşeşte formula jurnalului de călătorie, antrenând planurile narative în mişcări complexe, cu deschideri panoramice ale perspectivei şi alternanţe rafinate de ritm, ce ţin deja de tehnica – superior stăpânită de autor – romanului sau prozei scurte. De altfel, orice călătorie, dacă e trăită cu luciditate, dar şi fervori, seamănă în substanţa sa intimă cu o carte, îşi avertizează Al. Vlad cititorii. Ea are astfel un prag şi un final, are un *raisonneur*, personaje, se dezvoltă în capitole, care se deschid la rândul lor, multiplu, în paragrafe menite să susţină geometria ascunsă a textului, e punctată apoi de mici ceremoniale şi trepte de tensiune chemate să întreţină şi să personalizeze naraţiunea, dinamica sa. Călătoria devine aşadar „o expunere diacronică de emoţii şi imagini, imaginile provocând emoţia, emoţiile filtrând imaginea şi provocând un arpegiu de asociaţii

subiective. Acestea se transformă în conotaţii culturale, în meditaţie lirică, în valori estetice. Acesta e jocul în care se lasă atras scriitorul călător".

Volumul transcrie experienţa unei călătorii la Atena, resimţită de la bun început drept o evadare într-un spaţiu-refugiu, pentru că ne aflăm încă (e vorba de anul 1988) sub aura şi patronajul glorios al unor timpuri. deloc dispuse să favorizeze astfel de ieşiri. Gesturile şi trăirile au din acest motiv o încărcătură specială, elţ se desenează şi se aşază în logica

— Alexandru Vlad, *Atena*, *Atena*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.158

ansamblului după tipare ritmice mai precipitate, febrile chiar, deconsnirând un „altfel" şi „altceva" contaminante: „Când m-am văzut cu paşaportul verzui şi mirosind a cerneală de imprimat în buzunar, am călcat altfel pe stradă, trebuie să fi avut brusc o altă ţinută, atât de vizibil încât şi editoarea mea, doamna Magdalena B., m-a întrebat puţin alarmată ce s-a întâmplat", sună mărturisirea autorului, urmată de inventarierea gesturilor de culise (de la facerea geamantanului la pregătirea cafelei dintr-o rezervă tăinuită) şi ele deviate, dezordonate, aritmice. Accentele introduse aici îşi vor afla însă imediat contrapunctul, într-o naraţiune orchestrată muzical, în acord simpatetic cu cascadele melodie ale peisajului elen, ale unei geografii care seduce prin persuasiunea repetiţiilor, refrenului, cu efect, de la un punct, incantatoriu. Alexandru Vlad vorbeşte de altfel despre dealuri cu curgeri interminabile, despre un peisaj vălurit, ca şi despre inconfundabila muzică grecească, alternând „tonuri tânguioase" şi „pasaje instrumentale perlate", în acest decor având surpriza să descopere că fraza însăşi şi experienţa scrisului se supun aceleiaşi calităţi de excepţie a spaţiului elen, care este ritmul. „Scriam câte o oră pe zi la cafenea – sună mărturisirea autorului – pe terasa unei pizzerii sau în încăperea mea răcoroasă şi eram uimit de cadenţa cuvintelor, de uşurinţa succedării lor. Starea fără repaus a călătoriei sau, paradoxal, cea de repaus în mişcare, tensiunea inadvertenţelor la care te expui pe meleaguri ce nu-ţi aparţin, toate dădeau textului o anume febrilitate, pe care am considerat că nu trebuie s-o dizolv ori s-o pierd..."

De la peisaj la muzică, de la exuberanţa solară a decorului la pasionalitatea paradoxal senină, fără convulsii, a omului, Grecia este teritoriul deschiderilor infinite, în amfiteatru, cu reluări ale unui model

hitectural cu valoare de nucleu ritmic. Mulţimea de insule care îi compun geografia nu fac, nici ele, decât să repete modelul spaţiului Stelar: o peninsulă cu franjurări îşi reeditează astfel desenul-matrice. Modelul specific grecesc, vălurit, concretizează, de asemenea, doar unul n multiplele exemple posibile în acest sens. Romanul călătoriei lui

Alexandru Vlad nu va întârzia de aceea să ipostazieze acest tipar în „peisajul nesfârşit de fluid", în cromatica aproape hipnotică prin „monotonie" şi repetiţii de tipul refrenului ale unei nuanţe dominante, în luxurianţa vegetaţiei mocnind de seve şi efluvii nu diversificate, ci amplificate între „măreţ şi elementar", peisajul Greciei are ceva frust, dar şi rafinamente şi somptuozităţi orientale. Seninătatea sau chiar lenea ei, toropitoarele ore ale amiezii şi spargerea egală a valurilor, au însă de fiecare dată în ele ceva ispititor, un accent, o chemare, o imagine trecătoare, dar cu valoare de efigie, într-o lume care invită la împăcarea polarităţilor. Iată, de pildă, silueta unui „american gras, cu un stetson negru de şapte galoane şi cu pipa ţinută zdravăn între dinţi", întipărită laolaltă cu figurile de piatră ale Parthenonului în textura unei zile, apoi coloane, colonade sau, altundeva, cărţi dorite, răsfoite în librării sau pe tejghele invadate de acelaşi soare brutal, răsturnări ale ritmurilor obişnuite, cu nopţi prelungite şi dimineţi întârziate, un amestec de roz şi mov dominând, la orele amiezii, peisajul atenian, mărunţişuri fascinante destinate valurilor de turişti şi terase amestecând aroma cafelei, sarea berii şi tutunul. Redundanţa şi fermitatea, aproape patetică, a liniei simple, elementare definesc singularitatea şi poezia acestui loc.

Alexandru Vlad îşi asumă întregul spectacolul al spaţiului, călătoria sa fiind una a traversărilor pe orizontală, dar şi a sondărilor verticalei, straturilor de adâncime, redimensionărilor metafizice. Autorul are ritm, fluenţă, alternând privirea franjurată pe spaţii ample, largi, cu cea concentrată asupra detaliului, înregistrând umbre, vitrine, figuri, cântărind drahme şi aproximând numere de autobuz, ori inspectând paginile paşaportului care va readuce, într-un traseu circular, protagoniştii acasă, nu fără mici incidente, menite parcă să prelungească experienţa, dar şisa prefigureze senzaţia reîntoarcerii la un instrument dezacordat, la mecanismele unui univers „în cataclism". Relatarea propusă în *Atena*, are darul de a fixa imaginile într-o textură de o coerenţă cuceritoare. anume nervozitate întreţinută de uimire îi conferă un ritm alert. 160

au pregnanţă şi o luminozitate aparte, păstrând ceva din transparenţa peisajului elen. Prozatorul Alexandru Vlad revine de fapt cu acest volum în teritoriul care l-a consacrat, jurnalul său de călătorie impunând în final şi în ansamblul lui performanţele unui discurs romanesc. Rafinat, controlat, incitant. După modelul spaţiului cu gustul refrenului pe care îl investighează, *Atena*, *Atena* este o carte care cheamă re-citirea.

Scriitori români postmoderni

Aducând cu sine mărturia unui spirit critic dintre cele mai riguroase, disciplinate şi adânc iscoditoare, *Scriitori români postmodernf*, volumul de debut al lui Gheorghe Perian, se înscrie fără îndoială între apariţiile ce-şi garantează rezistenţa în timp ale anului editorial 1996. După mărturisirile autorului, ea nu este o sinteză istorică şi nicio panoramă a literaturii române postmoderne, ceea ce însă nu răpeşte cititorului bucuria de a găsi în paginile sale imaginea, cu ample desfăşurări, a unui fenomen literar şi a unei generaţii. „Optzeciştii" şi-au aflat în criticul Gheorghe Perian un comentator avizat şi sensibil la cele mai fine nuanţe, capabil să urmărească şi să refacă trasee într-o dinamică de ansamblu.

Structurată în două secţiuni, *Poeţi* şi *Probatori*, cartea oferă în permanenţă exemplul unei lecturi fidele şi atente să surprindă articulaţiile intime ale operelor în discuţie, resorturile lor cele mai ascunse. Gheorghe Perian face parte dintre criticii decişi să refacă, după demontări de o extremă fineţe, configuraţii în mişcare, spectacolul unui discurs.

Nu este întâmplător astfel faptul că înainte de a-şi începe comentariul asupra poeziei optzeciste, criticul ţine să precizeze că principiul „în funcţie de care s-ar putea întreprinde o clasificare tipologică" a creaţiei lirice a acestei generaţii este „deosebirea dintre limbajul scris şi cel

— Gheorghe Perian, *Scriitori românipostmodemi*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

1996.

oral", promotorii celui dintâi manifestând o predilecţie pentru motivul poetic al mâinii care scrie, câtă vreme o a doua categorie repune în drepturi limbajul vorbit. Un exemplu îl oferă poezia lui Liviu Ioan Stoiciu, ce refuză aşa numita „compoziţie", preferând să antreneze mai curând „fragmentele unui continuum verbal, decât unităţi de sine

stătătoare deli-mitabile printr-o structură autarhică". Este şi motivul pentru care, observă cu subtilitate Gheorghe Perian, „poetul destramă prin râs ceea ce construieşte în ordine mitică". În virtutea aceluiaşi principiu e comentată poezia lui Viorel Mureşan, autor care disociază între limbajul oral şi cel scris, înclinând spre acesta din urmă, sau poezia lui Alexandru Muşina, construită pe o schemă dialogică.

Oprindu-se apoi asupra celui dintâi volum al lui Ion Mureşan, *Cartea de iarnă*, criticul observă că, „citită din perspectiva literarităţii, poezia lui Ion Mureşan îşi dezvăluie laturi necunoscute sau, mai exact, obnubilate în analizele de tip vitalist care au văzut în ea, în primul rând, o confesiune şi un document existenţial". Ceea ce îl distinge pe Ion Mureşan de alţi poeţi cu preocupări similare este regimul diferit al imaginaţiei, temele sale fiind racordate la o estetică a urâtului. Descifrând în această poezie şi expresii ale literarităţii, Gheorghe Perian va ajunge la concluzia că poemele lui Ion Mureşan „Sunt creaţii ale unei fantasii prodigioase ce acţionează de preferinţă în domeniul perceptibilului, lăsând impresia de halucinaţie şi delir. Concreteţea imaginilor nu trebuie, desigur, confundată cu realismul, al cărui principiu de bază, conformitatea cu faptul exterior, se întâlneşte mai rar, poate doar în unele versuri satirice". Ceea; e rezultă în acest context e tensiunea dintre aspectul literal şi cel literar, pe care ochiul atent al criticului nu va întârzia să o surprindă.

Paginile dedicate lui Traian T. Coşovei reţin ca dominantă o plăcere de a deregla sistemul consacrat al poeziei şi de a recunoaşte, ca demult avangardiştii, rolul decisiv al hazardului în procesul creaţiei, „nefiind subordonate decât parţial unui sens unic, imaginile se constituie ele însele în centre de interes şi dispersează atenţia în momentul lecturii. Ceea ce particularizează în primul rând versurile este diversitatea fastuoasă a imaginilor, independenţa lor relativă, capabilă să estompeze unitatea de semnificaţie a poemului. Din această cauză poeziile par descentrate şi e nevoie de răbdare analitică pentru a vedea că în dedesubtul detaliilor, unele au totuşi o convergenţă, sunt legate într-un înţeles. Cu toate acestea, impresia iniţială că centrul se deplasează de la o imagine la alta nu poate fi ştearsă, e deosebit de persistentă. Recunoaştem, desigur, în această mobilitate a centrului unul dintre principiile poeziei de tip baroc".

Mircea Petean figurează de asemenea în studiul lui Gheorghe Perian, criticul descifrând în poezia sa o cale tot mai ferm conturată în

lirica optzecistă, anume aceea în care Urmuz şi mai ales Caragiale reprezintă spiritele tutelare. Seria comentariilor continuă cu o analiză asupra volumelor lui Matei Vişniec, autor înclinat spre poezia predicativă, în avanscenă intrând acum fapta, gestul şi mai puţin trăirea sau meditaţia. Limbajul se caracterizează prin transparenţă şi oralitate, sună concluzia criticului, revenind astfel asupra principiului expus în debutul studiului său.

O bruscare şocantă a conformismului placid e salutată în paginile dedicate Martei Petreu, iar cele consacrate lui Mircea Cărtărescu insistă asupra unui crez poetic manierist, fiind sugestiv în acest sens şi faptul că râsul se declanşează aici „din experienţa culturii, nu din cea a vieţii". De altfel, observă Gheorghe Perian, „poemele fanteziste ale lui Mircea Cărtărescu se particularizează tocmai prin acest sentimentalism înecat în râs şi uneori de-a dreptul ridiculizat. Alături de hiperbola comica şi umorul absurd, de multă preţuire se bucură calamburul, el însuşi orientând atenţia, ca şi fantezia, spre subiectul creator". Tehnica anamorfoze1 şi cea a dublei proiecţii a limbajului sunt, la rândul lor, alte mărturii ale perspectivei manieriste subliniate de critic în cazul liricii lui Cărtărescu.

La fel de interesante şi convingătoare sunt analizele poemelor lui Aurel Pantea, orientate în adâncime şi „fascinate de un fond obscur", 164

Pop, autor ce recurge la anti-descriere şi „refuză sistematic referenţialitatea, subminând, printr-o retorică ingenioasă, simţul realităţii" ca şi paginile în care Gheorghe Perian comentează poezia Magda-lenei Ghica, cu universul său „granulat", a lui Ioan Moldovan, Florin Iaru sau Nichita Danilov. O secţiune intitulată *Alţi poeţi* aduce observaţii tot atât de cuceritoare în legătură cu volumele lui Romulus Bucur, Ioan Morar, Andrei Zanca, poet ce estetizează impresia sensibilă şi subordonează experienţa de viaţă, contactul cu realitatea unei experienţe livreşti, astfel că „poemul nu poate fi raportat în niciun fel la realitate, fie ea exterioară sau interioară, fiind o creaţie a limbajului poetic", Ion Cristofor, „artizan al imaginii", Lucian Vasiliu, Călin Vlasie, Liviu Antonesei şi ale Marianei Marin.

Dintre prozatori, atenţia criticului s-a oprit, într-o a doua secvenţă a studiului, asupra lui Alexandru Vlad, Ioan Groşan, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, Daniel Vighi şi Mircea Nedelciu, comentariul desfăşurându-se şi aici cu aceeaşi rigoare, precizie şi nu

mai puţin suplețe. Sunt toate acestea „armele” unui critic care reuşeşte constant să convingă, să cucerească noi spaţii de deschidere, şi să întreţină forţa discursului, într-un volum dintre cele mai importante dedicate generaţiei ’80.

Xenograme

Cuceritor prin spectacolul paginii, al ideii şi al scriiturii simultan, acest al doilea volum al criticului Ştefan Borbély, *Xenograme**, reunește texte de întâmpinare sau de atitudine, mărturisind voluptăţi de „grefier” al faptului literar cotidian, dar şi dilema „aproape metafizică” proprie, în opinia autorului, receptării critice. Deşi derulate în tehnica secvenţei, paginile schiţează preliminariile unei posibile viitoare sinteze, bazate pe paradigme psihoistorice, disciplină ce ar putea oferi şi datele în măsură să explice legile „de maturitate deocamdată avortată” ale României acestor ani.

Cartea debutează cu un scurt eseu dedicat începuturilor literare ale lui E. Ionescu, atenţia autorului fiind reţinută de dimensiunea existenţială a acestor scrieri, „o literatură a substantivului şi verbului” ce aduce în prim plan gestul, edificator sau demolator, şi mai puţin nuanţa, observaţie prelungită în aceea că măreţia acestei provocări constă în acceptarea lucidă a pasului mărunt, în refuzul de a comite hybrisul. O aceeaşi „forţă de a se supune umilului”, de a-l accepta firesc, ca pe un dat al destinului, caracterizează, este de părere Ştefan Borbély, şi generaţia ’80; obligaţi să reziste în anormalitate, reprezentanţii acesteia au trăit un absurd prospectiv, învecinat cu „rutina colbuită a fiecărei zile”, singurul lor avantaj fiind unul „derivat dintr-o deficienţă: acela de a putea trăi negativ timp1”.

— Ştefan Borbély, *Xenograme*, Editura Cogito, Oradea, 1997.166

care i-a zămislit, de a-l iubi, urându-l totodată”. În ciuda accentelor diferenţiatoare, ar exista, aşadar, la un nivel de adâncime, similitudini surprinzătoare, portretul interior al generaţiei ’80 descoperind linii de profil ce au dictat şi generaţiei „neliniştite”; este vorba în primul rând despre deficienţe care pot fi de altă parte o şansă. Subtil şi inedit, paralelismul propus de Ştefan Borbély deschide astfel o nouă, incitantă perspectivă în analiza fenomenului ’80.

Nu mai puţin interesante se arată a fi şi observaţiile sale legate de literatura universului concentraţionar. Luând în discuţie jurnalele de închisoare, autorul identifică aici două tipuri de reacţie, primul, „impulsiv, saturat de concret, violent, surescitat”, fiind reprezentat de

textele lui Goma, iar cel de-al doilea, „reflexiv" prin excelenţă, de cele ale lui Steinhardt. Fixarea acestor modele îi va permite lui Ştefan Borbély să insiste apoi, fără prejudecăţi, asupra ispitelor şi riscurilor ce pândesc lectura necritică a documentelor de detenţie.

Aceeaşi siguranţă a judecăţii, şi nu mai puţin francheţe, caracterizează şi articolele consacrate câtorva reprezentanţi de elită ai criticii literare româneşti: Mircea Zaciu, autorul unui „excepţional document al atitudinilor minimale pe care le-au adoptat scriitorii români" în perioada de agravare a dictaturii ceauşiste (este vorba desigur despre *Jurnalul* său), A. Marino, M. Muthu. Într-o secţiune aparte sunt discutate apoi contribuţiile echinoxiştilor, Ion Simuţ, Corin Braga, Radu G. Ţeposu, Augustin Pop, Aurel Pantea, Virgil Leon fiind doar câţiva dintre autorii ale căror volume fac obiectul unui dens şi atrăgător comentariu. Ştefan Borbély nu va ocoli însă nici poeţii din vestul ţării sau liderii Nordului, pentru a se °prin asupra unui stilist de substanţă ca Gheorghe Crăciun sau, într-un studiu mai amplu, asupra liricii lui Christian W. Schenk, interpretarea fiind axată aici în principal pe relevarea prezenţei cuvântului ca valoare contaminată, impură, supusă unui regim al fluidităţii şi marcată de o Slmbolistică a golului. Capitolul final, intitulat *Agora*, aduce câteva 'ntrebări incitante (exemplificator în acest sens fiind articolul *Este barocul retrograd*?) şi schiţează un foarte interesant profil al Europei anului 1990 spaţiu caracterizat prin tot mai accentuate disjuncţii semantice reflectate într-o cultură de tip „schizoid". Remarcabile prin fineţea analizei şi nu în ultimul rând prin fermitatea poziţiei sunt şi paginile deschise prin formula interogativă *Postmodernismulun model (cultural) oportun*?

Aflat la a doua sa carte, Ştefan Borbély se impune din nou în peisajul criticii actuale prin echilibrul şi eleganţa discursului. Autorului i-ar mai rămâne de trecut astfel doar proba fidelităţii faţă de o temă, adică aceea a unei construcţii unitare. Pentru că celălalt „test", de personalitate şi rezistenţă, a fost demonstrat mai mult decât convingător.

Aron Cotruş în actualitate

Fost redactor la revista „Tribuna", cu un îndelung exerciţiu al foiletonului, recenziei şi cronicii literare, poetul Ion Cristofor apare editorial acum cu un volum aparţinând domeniului istoriei şi criticii literare. Cartea sa, *Aron Cotruş*, *exilatut*, este mai întâi de toate o restituire, în aceasta constând de altfel şi principalul ei merit. Fără a-şi

propune să developeze o imagine de ansamblu şi să recompună în totalitatea sa textura ideatică şi simbolică a operei lui Aron Cotruş, autorul are iniţiativa unei extrem de coerente şi cântărite repuneri în pagina vie a literaturii a creaţiei din exil a poetului. Alături de analizele consacrate operei, cercetarea lui Ion Cristofor se apleacă de asemenea asupra principalelor evenimente biografice pe care reuşeşte să le decodifice atrăgător şi convingător. Deşi gesturi similare s-au mai schiţat (autorul îi aminteşte de la bun început pe Mircea Popa, Alexandru Ruja, Vasile Fanache, Mircea Cenuşă, Ion Dodu Bălan etc), Ion Cristofor reuşeşte să fixeze o imagine (a unui creator şi a unei epoci) ca şi să refacă mişcarea, în cele mai sensibile şi expresive momente ale sale, dinamica laboratorului artistic. Procesul de creaţie este comentat în paralel cu inspectarea unor segmente cu impact imediat sau de lungă durată din biografia scriitorului, apelând constant la mărturiile unor voci critice consacrate.

Studiul lui Ion Cristofor este o cercetare disciplinată, răspunzând

Ion Cristofor, *Aron Cotruş*, *exilatul*, Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 1999.

cerinţelor unei abordări academice. El se impune prin coerenţă şi echilibru, trădând o privire concentrată asupra ansamblului, dar şi a tuturor insulelor de semnificaţie ce pot aduce accente lămuritoare, clarificări necesare derulării demersului. Autorul are calitatea specială de a nu se grăbi şi de a nu aglomera inutil şi sufocant amănunte sau paranteze explicative. El se va arăta niciodată pedant, ci instruit. Având în spate o bibliografie bine însuşită, dovedind o abilitate remarcabilă în refacerea contextelor (aceasta din urmă fiind o expresie a întâlnirii fericite dintre o sensibilitate cu expresie imediată în poem, şi exerciţiul critic tradus în practica jurnalistică de foarte bună calitate), Ion Cristofor developează simultan un „documentar" şi un lung metraj, filmul artistic al vieţii şi creaţiei lui Aron Cotruş. Studiul său începe cu momentul carierei diplomatice în Spania, desfăcându-se într-o incitantă analiză a *Rapsodiei iberice*, înregistrează apoi vastul poem *Cântecul lui Ramón LmII*, încununat de 1952 cu premiul mallorquin pentru poezie, traversează poezia înstrăinării şi revoltei, *Poemele Monserratului* (un comentariu în premieră, volumul lipsind din bibliotecile româneşti şi nefăcând obiectul investigaţiilor critice din ţară), pentru a se opri din nou asupra unui ceas de viaţă hotărâtor

pentru destinul poetului, anume recluziunea la Monserrat. Sunt consemnate apoi episoade legate de directoratul la revista „Carpaţii", pentru ca finalul să aducă pe ecran ultimele zile ale poetului şi clipele stingerii sale într-un mic apartament din California, aşa cum se reflectă acestea în presa americană sau în monografiile dedicate în ţară lui Aron Cotruş. Interesante şi utile se arată a fi şi secţiunile consacrate ediţiilor Aron Cotruş, prima datorată lui Nicolae Roşca, cealaltă lui Ion Cepoi, om de afaceri american atras de experienţa unui gest editorial cu totul remarcabil.

Descriptiv şi metodic, analitic şi speculativ, comentator cu exerciţiul sintezei, prudent dar sigur, Ion Cristofor realizează cu *Aron Cotruş*, *exilatul* o bine documentată şi incitantă repunere în circuitul valorilor a unei opere mai puţin comentate. Istoria literaturii câştigă astfel încă una dintre paginile sale decise. 170

Studii de arhetipologie

Cu *10 studii de arbetipologie**, Corin Braga revine, aş spune, acasă, într-un câmp al semnificaţiilor prezidate de corpuri sau entităţi operative capabile să înglobeze teme, motive, simboluri, direcţii, sensuri şi să dezvolte un fascinant spectacol al rezumărilor şi contragerilor ori, dimpotrivă, al celor mai insolite extensii. Spun asta pentru că, fie că a fost vorba despre studiile critice propriu-zise (dedicate unul lui Nichita Stănescu, celălalt lui Blaga), fie de romanele cu arabescuri manieriste şi trasee deconspirând scheme bachelardiene, ca să nu mai vorbesc de experimentul narativ lansat de autor sub chipul unui jurnal oniric, Corin Braga rămâne fidel domeniului comparatismului şi teritoriului arhetipologiei. Performanţele sale exegetice sunt bine cunoscute, o eleganţă de magician însoţit de întreg arsenalul (baghete, jobene, cutiuţe cu sertare surpriză, panglici, lăncii sau oglinzi) îi defineşte de fiecare dată demersul.

Cu aceste studii, autorul, repet, îşi reconfirmă o vocaţie. El convoacă în spaţiul interpretării „tipare (atât în ordine cronologică, cât şi logică) ale unei serii de fenomene", cu observaţia că „invarianţii arhetipali" în funcţie de care se structurează reprezentările noastre asupra realităţii au acceptat, în timp, după natura şi substanţa lor, trei explicaţii: Metafizică (ontologică), psihologică (antropologică) şi culturală. Ele au

Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca,

condiţionat şi instrumentat, observă autorul, întregul vocabular religi Os filosofic ori literar.

Cel dintâi studiu se apleacă în continuare asupra compartimentelor (de sens) enunţate. Arhetipul metafizic s-ar traduce fie în esenţe transcendente, fie în esenţe imanente lumii, urmărite de la accepţia aristotelică, de cauză formală a lucrului, un fel de „sigiliu al formei" în funcţie de care se configurează materia, până la conceptul stoic, cu reflexe în teoria modernă a cromozomilor, preluat de tradiţia creştină şi de gândirea ocultă. În cea de-a doua accepţiune a sa, arhetipul îşi descoperă dimensiunile subiective, plasându-se, în calitatea sa de categorie a reprezentărilor mentale, la nivelul gândirii conştiente pe de o parte, iar pe de alta în topografia inconştientului. După o perioadă de expansiune, arheti-pologia psihologică sau antropologică cedează scena celei de-a treia accepţii, anume cea culturală. Este vorba despre o deplasare a accentului de pe planul subiectivităţii surprinse în momentul ei plenar, de maximă potenţialitate, pe opera propriu-zisă şi concretizările diverse ale imaginarului.

După acest preambul teoretic, Corin Braga aduce un extrem de incitant grupaj de nouă texte, studii dedicate complexului Oedip, urmărit în amplificările sale dintr-o perspectivă psihocritică, apoi cultelor religioase din Dacia romană şi postromană (cu opriri nuanţate şi pertinente la cultul lui Mithra, al Dianei, la culte traco-moeso-dacice, cultul lui Isis, gnoză şi creştinism, culte germanice şi asiatice). Cercetarea continuă cu o incursiune în universul oniric baroc, prilej pentru o schiţă biografică a visului, cu detalii dintre cele mai sugestive, şi o demonstraţie de ţinută în sensul unei devalorizări a lumii pe fondul satanizării Renaşterii şi a mortificării elanului vital, având ca rezultat imediat rivalităţi făţişe şi conflicte de viziuni traduse în „colapsul ontologiei" şi subiectivizarea perspectivei. Elaborată cu minuţiozităţi de artizan şi vise de alchimist, cucereşte apoi analiza despre copilul divin în *Faust*, urmată de un text ce investighează obsesia dublului în Romantism cu concretizări în terne 172

precum umbra, oglinda şi tabloul. Din nou fineţe şi distincţie vădeşte comentariul la *Omul fără însuşiri*, derulat sub patronajul a două figuri, androginul (plăsmuit din iubirea faraonică a gemenilor cu drum deschis spre centru) şi hermafroditul. După o incursiune în

literatura interbelică şi în peisajul postmodernismului românesc (unde autorul denunţă erorile fondatoare ale modernităţii şi inventariază trăsăturile postmodernismului românesc, detaşând două tendinţe mai puţin discutate: recuperarea eticului şi resurgenţa religiosului), cercetarea se încheie cu o „schiţă psiho – istorică" a culturii europene.

Ansamblul propus de autor concretizează una din performanţele criticii literare româneşti actuale. Corin Braga are vocaţie, erudiţie, intuiţie, rafinament, calm, metodă, şi nu mai puţin calitatea de a direcţiona şi aşeza materialul teoretic nu în compartimente sau linii aride, ci într-un sol cald, sensibil, deschis reconfigurărilor impuse de însăşi respiraţia vieţii. Volumul său marchează astfel unul dintre momentele editoriale faste ale anului.

Fidelităţi şi trădări

Formată intelectual sub îndrumarea (şi afecţiunea) Ioanei Em. Petrescu, Ioana Bot s-a impus în peisajul criticii literare româneşti tinere înainte chiar de ora debutului. Deţinătoare disciplinată a unei rubrici de cronică literară la revista „Tribuna" până în anii '90, dar şi mai apoi, autoarea vine să aducă şi să certifice în spaţiul fiecărui text o siguranţă şi rafinamente mai puţin obişnuite, micile sfieli fiind escamotate de tonul sever, cu lamele de bisturiu atrase de incizii şi (deja schiţate în fermitatea lor de mai târziu) confruntări polemice.

*Trădarea cuvintelor**, volum dedicat „profesorilor mei", reconfirmă din plin performanţele primei cărţi, *Eminescu şi lirica românească de a%i*, în temeiul cărora Ioana Bot dobândea la o vârstă tânără un foarte onorant premiu, cel acordat de Uniunea Scriitorilor pentru debut. Cu această nouă apariţie, autoarea îşi propune o aventură în lumea cărţii, fundamentată paradoxal tocmai pe anularea unui astfel de gest. Pentru ca volumul deconspiră în arhitectura sa severă şarpante afective, el se vrea o investigare a universului livresc din perspectiva unei memorii în esenţa ei infidelă. Citându-l pe J. Derrida, Ioana Bot îşi mărturiseşte astfel trăirea dinafară, dar inevitabil subsumată, literaturii. E vorba despre amintirea vie a Ioanei Em. Petrescu, omul înainte de profesoara prin excelenţa, figură-model fixată prin ademenitoare jocuri ale profunzimii între

— Ioana Bot, *Trădarea cuvintelor*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997.

absenţă şi prezenţă, şi rechemată în spaţiul experienţei vieţii şi a Cărţii rjntr-un doliu, alternativ „posibil" şi „imposibil". Primul se

referă (explică autoarea distincţia lui Derrida) la interiorizarea în noi a imaginii şi idealului celui mort, a cărui dispariţie va fi negată doar de fulgurantele noastre gesturi de refigurare, câtă vreme doliul imposibil, experienţă dramatică şi definitivă, se referă la respectarea alterităţii şi îndepărtării celuilalt, nesfârşită volatilizare ce sparge însăşi puterea noastră de a ridica morminte sau monumente destinate memoriei narcisiace.

Între acest „posibil" şi „imposibil", prag viu tocmai prin gravitatea experienţei morţii pe care o încorporează, Ioana Bot va desfăşura un traseu cuceritor. Întâi de toate, studiul introductiv e un foarte frumos eseu confesiv, dublat de o analiză cu scânteieri de cristal, dedicat aceleiaşi Ioana Em. Petrescu. Ceea ce urmează e un spectaculos caleidoscop înregistrând mişcarea şi impactul textelor critice (*Cuvinte despre cuvinte – critica criticii*) ori investigând spaţii de semnificaţie diversă (de la „vina" lui Klapka, la Făt-Frumos şi fratele său de cruce, de la poemele lui M. Cărtărescu la lirica lui H. Bădescu şi D. Laurenţiu şi mai apoi la inventarierea şi reaşezarea într-un câmp coerent a reminiscenţelor totemice ale unui basm indo-european).

Meritul principal al comentatoarei rezidă în calitatea sa specială de a se deschide spaţiilor largi, sondate şi explorate fără patimi de aventurier. Ioana Bot se impune prin soliditatea construcţiilor, rigoare academică şi o anume severitate structurală dovedită chiar în alegerea subiectelor. Nu i-aş reproşa însă acea lipsă a unei „infuzii de neliniște" denunţată de alţi cronicari. Aceasta pentru că, în ciuda tăieturilor precise, ea are vocaţia confesiunii, în umbrele de seară ale siguranţei aprinzându-se sensibilităţi ce sfidează obişnuinţa de a ceda prioritatea rigorilor, disciplinei şi cerinţelor arborescente şi expansive ale „academismului". Dincolo de toate aceste figuri de stil, ce ar convoca în spectacolul scriiturii Ioanei Bot, impetuozitatea şi soliditatea aisbergului ca şi febrele? J irizările de curcubeu ale salamandrei, nordul adică şi sudul, rostirea răspicată şi insinuarea, constanţa şi trădarea (cuvintelor), Ioana Bot este cred, unul dintre cei puţini hărăziţi să reziste asaltului informaţiilor, dintre cei chemaţi să le dea alt chip şi alte numiri. Metodică, sintetică, netulburată, sistematică, coerentă, corectă, Ioana Bot se impune deopotrivă prin rafinamentele unei scriituri fascinate parcă de un soare cald, al sudului.

Diaporatnă: Transilvania

„Un context contradictoriu”, după observaţia lui Mircea Zaciu, este cel deconspirat şi instituit ca scenă de joc al scriitorului transilvănean, de cercetarea propusă de Liviu Maliţa sub titlul *Eu*, *scriitorul*”. Este unul dintre puţinele studii consacrate Transilvaniei şi Izstrate cu harul de a restitui nu doar sepia şi aura împăcată ale altor vremi, ci şi nuanţele intermediare, rupturile de textură şi recuperările, adică tot ceea ce face culoarea unei epoci.

Cu acest volum, Liviu Maliţa se impune în calitatea sa de comen-tator-anchetator, fără resentimente, dar şi imun edulcorărilor regionale. El are firesc şi precizie în decuparea episoadelor revelatorii, întârzieri regizate şi menite să „facă” atmosfera, dar şi precipitări şi fervori proprii unui martor simpatetic al timpurilor invocate. E o scriitură alertă, dar fără agitaţii, echilibrată şi lipsită de suspensii ori paranteze decorative. Ea are apoi meritul de a realiza o sinteză în care, în funcţie de parametrul vârstei, scriitorii au fost grupaţi în trei generaţii: cea veche (cuprinzând intervalul până la 1865), cea matură (întinsă între 1866 şi 1889) şi cea tânără (născută după 1890). „Ce înseamnă a fi scriitor ardelean?” este întrebarea-preambul a volumului lui Liviu Maliţa. Răspunsul nu va întârzia, dar nici nu va trece pragul aproximării, ezitând legitim între criteriul

Liviu Maliţa, *Eu*, *scriitorul*, Centrul de studii Transilvania, Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 1997.

apartenenţei teritoriale şi cel al adeziunii spirituale, pentru a ancora în cele din urmă într-un teritoriu prezidat de portrete „marcate subiectiv". Iată în acest sens o binevenită precizare a autorului: „Prezenta investigaţie este circumscrisă, iar limitele autoimpuse. Am încercat să reconstitui o imagine a scriitorului român din Ardealul interbelic, aşa cum se reflectă ea în propriile lui mărturii, culese, în principal, din marile reviste culturale ale vremii, cu predilecţie din cele apărute în Transilvania. Acest portret marcat subiectiv este doar parţial corectat prin confruntarea mărturiilor scriitorilor cu opinii diverse, ale omului politic, ale istoricului, ale sociologului sau cu date statistice".

Un al doilea principiu de selecţie a fost cel al „perspectivei activiste", Iiviu Maliţa oprindu-se prin urmare asupra acelor scriitori ardeleni care au fost activi şi au publicat cel puţin o carte între anii 1919 şi 1940. Operele care ies din acest cadru temporal nu au mai intrat în contextul analizei de faţă. Desfăşurată cu seriozitate, severă în cadraje, alternând rafinat panorama şi prim-planul, cercetarea lui Liviu Maliţa are iniţiativa de a surprinde dinamica fenomenului literar interbelic din teritoriul transilvan nu doar în expresia sa imediată şi concretă, a corpusului ideatic tradus în texte, ci şi din perspectiva, cu unghiuri mereu schimbătoare şi feţe înşelătoare, a laboratorului intim de creaţie, a spaţiului în care s-au schiţat profile şi s-au definit destine scriitoriceşti (*Inventarea scriitorului* este în acest sens unul dintre cele mai incitante capitole ale cărţii). Scena şi apariţiile publice ale scriitorului, textul şi ecourile sale în realitatea complexă a timpului, ca şi gestica şi vocile „culiselor", aducând adesea accente lămuritoare în dinamica ansamblului, refac împreună, textura unei epoci şi specificul unui spaţiu. Iiviu Maliţa este înzestrat din plin pentru cercetarea de amploare, alternanţele de planuri, comparatismul, joncţiunile, judecata cântărită după avansarea şi inspectarea mai multor ipoteze, tonul ponderat, stăpânit, dar întotdeauna stăpân, fim" caracteristicile acestui demers. E o carte cu faţete multiple, cu sondări ale stratului de adâncime al peisajului inspectat, şi cuprinderi largi: de la 178

reviste sau mişcări literare la scriitori precum Slavici, Agârbiceanu, Pavel Dan, dar şi nume mai puţin uzitate. Cu siguranţă, cercetarea lui Liviu Maliţa poate fi considerată drept una de referinţă în domeniu, cu un eşafodaj teoretic solid, o scriitură dinamică, şi cu deschideri dintre cele mai incitante.

Cuvintele sângelui

Inocenţă şi trufie, candoare şi perversitate aduce în scenă acest nou volum al Ruxandrei Cesereanu, *Zona vie*. Discursul se articulează contrapunctic, tensiunea poemelor rezultând tocmai din această permanentă rivalitate a motivelor pe care autoarea le pune în joc, într-o construcţie coerentă ale cărei repere simbolice sunt inflorescenţa şi rana. O „lună schizoidă" e suverana acestui imperiu al rupturii, în care peste murmurul sevei şi creşterile vegetale se fac auzite căderile „somnambule", disonanţele unui „sânge invers" (*Demenţi*). Adică stridenţele unui trup îngemănând păpuşa, sfânta şi regina de o clipă a voluptăţii, liniştea şi arderea.

„Eu prin trup sunt / hoit violet, / lună schizoidă", se confesează autoarea, circumscriind astfel un spaţiu sfâşiat de certitudinea căderii în timp. Nu întâmplător, Ruxandra Cesereanu va vorbi despre o a doua naştere, răsturnată în însăşi reversul ei, în schima unei sărbători populată de pitici şi luminată spectral. Anamorfoza e legea acestei lumi, în care pântecul matern a devenit o criptă vie, zămislitoare de singurătăţi. Nici amintiri, nici simulacre nu pot reface aici vechile armonii: e ceea ce autoarea nu se va sfii să recunoască, fără amărăciune, &ră. revoltă, cu o uşoară, abia schiţată uimire doar: „La vreo douăzeci de ani m-am întors într-o noapte din nou în pântecul mamei. Aici am întâlnit câţiva din fraţii

— Ruxandra Cesereanu, *Zona vie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.

mei vitregi, dar mai ales Iona-cel-mic îşi aduse aminte de mine. Lumea era pentru el o fântână. Întorcându-mă aici ca şi cum aş fi murit o singură noapte. Pe unde intrasem înapoi, nu ştiu nici eu. Murind puţin înăuntru, viaţa se dezlipise de mine ca o piele. Într-un ungher am zărit o păpuşă foarte înaltă. Era caldă sosia mea de pântec. Dar corpul mi se răcise. N-am mai găsit pătuţul cu gratii, nici jucăriile idioate şi puitoare, ci doar voluptatea". (*Pântecul*. *Scrisori*).

Constituindu-se în mărturia acestei a doua naşteri, imperfecte, volumul Ruxandrei Cesereanu îşi propune de fapt o „re-scriere" a lumii. A unei lumi lacome să-şi trăiască în egală măsură începutul şi sfârşitul, nerăbdătoare să greşească pentru a afla nu doar starea de cântec, ci şi „ţipătul de lotus" al inimii. Polen şi cenuşă, lumină şi lacrimă, credinţă şi trădare vin să împlinească vârstele trupului. Pentru autoarea volumului *Zona vie* întregul univers e un corp viu, în

care se face auzită rumoarea sângelui, pulsul inimii: „Cine eşti tu, / Nu eşti Acela şi totuşi unul din noi te-a vândut / şi s-a închinat, trosnind din mâini, în lumină. / Nu ştiu al câtelea fiu era, dar părea bărbat şi plângea. / Un ţipăt de lotus am în inimă / cât un pumn de copil, / şi pumnul se răsuceşte în măruntaie / şi înroşeşte soarele şi luna. / Cei din burţile albe dau cu pumnul, / lovind în inima mea / (...) / Din sicriul burţii tale, preafericită ducesă de sânge, / văd pruncii grăbind spre măcelărie. / Numele tău de înger îmi taie capul, / sunt nenăscut, scormon şi nu mă căiesc. / Din câte sicrie ai în creier, / Unul singur zornăie. / Marsupiul cald a morţii, / iată ce simt eu noaptea". (*Pântecul. Scrisori*).

Simptomatic în acest sens e de altfel decorul în care autoarea derulează întregul scenariu. Într-un „ţinut violet" ale cărui contururi se destramă sub înşelătoarele străluciri ale unui soare negru, Ruxandra Cesereanu va imagina un anotimp la fel de îndoielnic, de gheaţă şi febre. „Primăvara e o iarnă de sânge moleşit", notează poeta, leagănul şi cripta în care înfloresc, pentru a se devora, „flori carnivore". Totul în contrast evident cu imaginea unei „broderii de zahăr candel", a cărei amintire şi-a pierdut căldura, rămânând doar semnul desuet al unui paradis interzis Motivele biblice vin aici să marcheze acelaşi spaţiu al rupturii, în care înseşi cuvintele sângerează ca într-o perpetuă rană vie: „Haita şi moartea prin sfârtecare / Iarna, după visul cald, / găsesc urmele lupilor pe covor / prieteni uitaţi care-şi cer scrisorile înapoi / şi călătoresc în ţara vinului şi a pustiei. / Şi-au părăsit femeile şi copiii, cine-i mai poate ispiti? / Amintirea lor o simt pe buze / ca o broderie de zahăr candel / (...) / Ar mai fi la poalele morţii, / viermii. / Fără dinţi, fără poftă. / Inima reginei mieilor îmi pâlpâie în gât. / Stă gata să plângă lângă luminiţele casei. / Căci avem limba durerii interzisă / iar cuvintele sângelui sunt prea roşii. / Vine Iisus / din acele / ţinuturi / verzi / ale milei / şi ale / sângelui / în aceste ţinuturi de sârmă ghimpată". (*Bestiar*).

Starea despre care mărturiseşte acest volum al Ruxandrei Cesereanu ar fi prin urmare aceea de prizonierat. împotriva acestei infirmităţi care este singurătatea, singurul remediu e curajul de a o recunoaşte. Este tocmai ceea ce încearcă poeta, demontându-i articulaţiile, învăţându-i pe de rost, până la „bolboroseala în somn", mecanismul, pentru a reface apoi din cioburi şi resturi, fâşii şi fărâme o lume în care lucrurile îşi cer alt nume, nerăbdătoare adică să renască

în trupul altor cuvinte. Chiar dacă dominantă rămâne aura astrului negru, imaginea pervers suverană a unei „proteze a morţii": „Stai în camera fără ferestre într-un scaun cu rotile. / Pentru tine nu mai există trup / doar fâşii, cioburi, resturi. / Ştiu că dau alt nume lucrurilor care mă dezgustă, / ştiu că luna cea neagră creşte din creier ca o floare carnivoră. Între uşile închise trupul meu simte o rochie de gratii / şi carnea mi se înfige în sârma ghimpată / şi mă izbesc de zid. / Gratiile îmi intră în gură ca proteză a morţii". (*L*).

Motivul însă pentru care Ruxandra Cesereanu va creiona cu pregnanţă aceste „lucruri ale fugii şi amăgirii", constă, cred, în intenţia sa de a propune o poetică a sângelui şi a construi un univers pus sub însemnul unui mister al corporalităţii. „Evangheliile sunt acum de carne, spune poeta, invitând la decriptarea tulburătoarelor „scripturi" ale trul 82

pului uman. În această revalorificare a limbajului corporal, şi a ceea ce Ioana Em. Petrescu numea precara, dar superba „geometrie" a trupului, Ruxandra Cesereanu se alătură Magdei Cârneci, din excelentul volum de poeme (care, în treacăt fie spus, ar fi meritat cu prisosinţă unul dintre premiile Uniunii Scriitorilor), *Haosmos*. Cu diferenţa esenţială a „scenei" pe care se derulează scenariul: cosmică, în cazul Magdei Cârneci, poetă sedusă de ritmurile şi pulsul secret al galaxiilor, centrată în jurul unui „tron viu", disputat de păpuşi şi regine, în cazul Ruxandrei Cesereanu.

Respirând o senzualitate discretă, *Zona vie* se constituie astfel într-o mărturie a voluptăţii de a fi. Starea de cântec nu e doar a spiritului, ci şi a ceea ce pare a fi „bolboroseala" sângelui, cadenţele trupului. Sunt sugestii în prezenţa cărora aş recunoaşte în volumul Ruxandrei Cesereanu una dintre *prezenţele* editoriale absolut remarcabile ale acestui an. În ciuda unui anume exces şi aglomerări de motive şi simboluri, păcat de altfel mai vechi, care o făcea pe autoare neconvingătoare în proză, sufocându-i textul, dar care, în cazul poetei, poate fi considerat, să zicem, o mică şi trecătoare „criză de creştere".

Cristal şi purpură

Deşi mai veche, pasiunea pentru proză a Ruxandrei Cesereanu îşi descoperă abia acum, cu volumul *Vurgatoriik**, adevăratele sale fervori. Debutul a fost ezitant, spaţiul narativ desfăşurat în *Călătorie prin oglindi* pierzându-şi adesea deschiderile în mişcările mult prea grăbite ale unei materii epice cu proliferări necontrolate. Poate doar

Subterana din piesele incluse în noul său volum ar mai aminti însă astfel de capcane. Schimbarea perspectivei e cu atât mai evidentă cu cât autoarea păstrează teme şi motive din prima sa carte (un exemplu ar fi oglinda), dar fără a repeta şi gestul aglomerării lor în reţele mai mult sau mai puţin artificioase. În claviatura *Purgatoriizor*, tasta preferată nu mai e cea a livrescului; oricât de seducătoare, ecourile bibliotecii par acum a se stinge, pentru a deveni rumoare a vieţii. Ilustrativă în acest sens ar fi mai cu seamă povestirea *Sângele*, dar indicii similare sunt de găsit pretutindeni. „Cărţile spun altceva, l-am întrerupt eu. Înseamnă ca adevărul nu poate fi cuprins în cărţi?

— Da, nu este de ajuns, nici gândurile nu sunt de ajuns. Trebuie să afli adevărul dincolo de gând", spune astfel unul din personajele din *Mireasă cu Lună*, pentru ca, în *Ucenica*, întrebându-se „ce trebuia să pun (a) înainte: cărţile, mintea sau inima?", eroina să descopere că toate „cărţile erau piezişe, mintea zvâcnitoare, dar inima avea cuprindere".

— Ruxandra Cesereanu, *Vurgatoriik*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1997

Absentă în primul volum, nota de senzualitate e dominantă în întreg cuprinsul *Vurgatoriilor*. Experienţele din spaţiul bibliotecii consemnate în *Ucenica*, de pildă, sunt receptate de protagonistă nu atât ca delicii ale minţii, cât mai degrabă ale trupului, pătrunderea, prin lectură, în Evul mediu, încărcându-se de o „senzualitate neobişnuită" şi antrenând senzaţii de „poftă şi greaţă în acelaşi timp" asemănătoare celor încercate de „o femeie gravidă". Pasajul e simptomatic, având în vedere fascinaţia niciodată dezminţită a personajelor Ruxandrei Cesereanu în faţa spaţiilor intermediare, de trecere (purgatoriile), a căror replică temporală firească e acest Ev Mediu senzual, sau, ca în *Zo-o* (una dintre piesele de rezistenţă ale volumului), vârsta celor dintâi alchimii de eros şi castitate. Decorului părăginit din *Incubul*, vegheat doar de ochiul insidios al unui ceas stricat, ce trimite la imaginea unei „pivniţe a Evului Mediu", i se vor adăuga astfel alte spaţii, în aparenţă închise, ca ospiciul, penitenciarul, cimitirul, mănăstirea, peştera, oraşe construite concentric etc, dar apte să găzduiască vise şi să promită treziri. Experienţele prin care trec personajele Ruxandrei Cesereanu sunt, toate, iniţiatice, iar cadrul în care acestea se mişcă e unul zămislitor de identităţi. „Viaţa de recluziune era la fel de pătimaşă şi plină de întâmplări ca şi cea de

afară", mărturiseşte nu întâmplător *ucenica*, punând astfel întregul său traseu sub semnul febrei, al arderilor. Traiectoriile ciudate ale eroilor vor sta din acest motiv sub un dublu însemn: cel al iluminării spirituale şi acela al legilor sângelui. Îngeri şi oameni se întâlnesc în singura zonă fecundă, aceea a „purgatoriilor", în care misterul vieţii se dovedeşte totuna cu cel al morţii (*Sângele* şi *Ucenica* mai cu seamă ar fi ilustrative în acest sens), iar sacrul îşi manifestă prezenţa prin semne abia definite, lunecoase, cum e, de exemplu, aripa roşie dăruită aleşilor din *Trimisul*.

Între cristal şi purpură, între geometriile calme ale minţii şi fer-vorile inimii, Ruxandra Cesereanu construieşte un univers coerent a cărui cheie pare a fi credinţa. „Între călugărie şi viaţa de afară, între Domn şi trup, în limburi", spune autoarea, se desfăşoară astfel trasee a căror frumuseţe constă tocmai în amestecul tonalităţilor. Şi tot de aici se naşte adevărul lor. Bărbat şi femeie, tată şi fiu, maestru şi iubit îşi consumă simultan trufiile şi spaimele, îşi trăiesc căderile, ca şi trecătoarele clipe de glorie. Purgatoriile respiră vise de androgin. Dar formula narativă e, cu mici excepţii, sigură, fermă. Iar volumul, în ansamblul său (cu precădere însă povestirile *Ucenica* şi *Zotţo*), una dintre fericitele surprize pe care le putea oferi poeta, eseista şi de acum, prozatoarea Ruxandra Cesereanu.

Privirea lui Lancelot

După excelentul studiu dedicat citatului ca formă de intertextualitate, *Eminescu şi lirica românească de a%i*, prima carte a Ioanei Bot, un alt debut cu totul remarcabil, la Editura Dacia: cel al prozatorului Ovidiu Pecican, cu romanul intitulat dezinvolt *Eu şi maimuţa mea*. Această apariţie vine însă după câteva volume colective, autorul fiind deja cunoscut cititorilor din antologia S.F., *O planetă numită Anticipaţia* (Editura Junimea, 1985), *Gustul livezi* (Editura Facla, 1985), *Anatomia unei secunde* (Editura Facla, 1990), precum şi din *Romanul românesc în interviuri* (Editura Minerva, 1985). Faţă de aceste pagini de început, cărora Ben Bernea, protagonistul romanului în discuţie, le-ar reproşa probabil acelaşi lucru care îl nemulţumeşte într-o proză a sa, anume că „acolo încă se mişcau nişte măşti ale măştilor. Realitatea nu avea încă venele deschise", *Eu şi maimuţa mea* conturează imaginea unei lumi ale cărei adevăruri, remarcă unul dintre personaje, ţin de „felul cum îţi construieşti realitatea". Mai exact, de modul în care recompui, într-un „decor plauzibil", ceea ce Ovidiu

Pecican va numi „un dublet subtitrat al realităţii", sau, altundeva, „un film în care, pe tot parcursul, actorul principal joacă întors cu spatele".

Refuzând jocul măştilor, universul pe care îl propune romanul E* *şi maimuţa mea* se cere înţeles astfel ca „spectacol" al instituirii semnelor. El stă de altfel, simbolic, sub raza „unui început de privire": „E

Ovidiu Pecican, *Eu şi maimuţa mea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

dimineaţa, în fine, în decursul căreia eroul nostru (...) va începe, desigur să se agite, aşa cum îi stă bine unui erou, aproape natural, artistic în orice caz, căci se ştie de pe acum victima unui început de privire din parte – vă...". De asemenea, timpul acţiunii se cuprinde, de fapt în cadrul generic al unei „dimineţi a autorului", iar aventura (re) construcţiei realului în „colţul de aur al amintirii" e dublată de cea a „scrierii" unui roman (nu întâmplător, „prima carte" a autorului ce „va face pereche cu personajul"), devenind aşadar act al naşterii şi numirii lumii: „Se petrecea totul în timp ce romanul începea să se nască".

În virtutea acestui „adevăr al ficţiunii care e realitatea", naraţiunea lui Ovidiu Pecican îşi încalcă „tiparul" cronologic, ea articulându-se din episoade aparent disparate, legate însă subteran într-o „ordine a sufletului" (a memoriei afective). Desprinse din „captivitatea" prezentului imediat, personajele acestui roman devin astfel „figuri" ale unor „existenţe reverberate", destinele lor întâlnindu-se într-o „frumoasă... urmărire prin labirinturile timpului", într-un joc al clipelor simultane: „Deveniseră, între timp, contemporani. Frumoasa lor urmărire prin labirinturile timpului – el lângă ea, fata refugiindu-se în trecutul „utopic"; el venind după ea, Poliana trăgând însă vălul acelui „a fost odată..." în prezentul imediat, actualizându-l, şi respirând prin el; făcând apoi Ben o mutare calculată, însă (orgolios) cu bătaie mai lungă decât era necesar, depăşind prezentul trecutului ei actualizat, unde Poliana „se oprise şi-l aştepta", obligând-o să-l urmeze în viitor, locul guvernării despotice a imaginaţiei lui „cultivate" etc, etc. –, slalomul celor două trupuri printre existenţe (fiecare cu zecile sale de existenţe, reverberate la nesfârşit) atinse un punct care-i făcea posibili simultan...". Se realizează în acest fel° dizolvare a contururilor, „contactul cu lucrurile" fiind trăit oarecum ifl absenţa obiectului; de aici şi sentimentul pe care îl va încerca Ben Bernea, într-o altă „dimineaţă a autorului", anume că,

în însăşi clipa naşterii *lot*, „toate lucrurile păreau privite printr-un caleidoscop mirific şi îndepărtat în acest context, singura aventură căreia îi vor răspunde cu adevărat personajele lui Ovidiu Pecican, e cea a coborârii în timp („poate direct în mitologie", ne sugerează autorul-personaj), o „aventură inversă, interioară" deci, înţeleasă ca experienţă a „degradării realului spre ideal, a cotidianului spre perpetuu, a profanului spre sacru…". E vorba de fapt de o re-trăire a poveştii lui Lancelot („Aşa că noul meu blazon, noile inele „arme" heraldice s-ar putea contura în jurul unei poveşti din ciclul mesei rotunde, despre viteazul cavaler al lacului"), adică a unui destin închinat cunoaşterii şi singurătăţii: „Pentru mine problema era tranşată (la asta au lucrat şi complexele din adolescenţă trecute cu brio, mascate sută la sută şi deturnate în altceva): „perechea" rămânea ea, Singurătatea. O siluetă adumbrită…". Este motivul pentru care însăşi aventura interioară e în fond una „imposibilă", mereu amânată, subminată de apariţiile „celuilalt", ale unui „eu" devenit „el": din oglindă priveşte acum un chip absent, în carte trăieşte un „personaj amânat" „*în cartea mea eu sunt personajul amânat*". Îi stăruise până azi în memorie, la început ca posibil motto pentru o carte; mai apoi, tocmai în dimineaţa aceea, în chiar clipa când se privea atent, pe sub sprâncene, în oglinda băii mici, strivitoare – ca un motto al privirii sale spre sine. Una întârziată, mereu amânată, aproape inutilă".

Imaginată în decorul unui sanatoriu, lumea din romanul lui Ovidiu Pecican închide astfel în sine o privire „bolnavă" de singurătate. E o privire ce refuză atingerea, expresie a spaimei în faţa „concreteţei", a împiedicării" de contur. „Pe mine m-a speriat întotdeauna concreteţea cuiva… încă de mic mă temeam de atingere, de orice fel de atingere, şi chiar şi acum mă păstrez într-o atare izolare, nu suport să fiu ţinut de toană, bătut pe umăr, mângâiat etc. (…) Un om e un continent imens, rulând într-o ceaţă densă, universală… Cum se pot întâlni doi oameni tfnpiedicaţi prin însăşi condiţia lor (prin însuşi faptul că nu sunt un gaz °o un lichid), împiedicaţi de propriile contururi, *cu adevărat*?". Centrată în Jurul acestei întrebări, naraţiunea pe care o închipuie naratorul-personaj se va configura astfel ca traseu al cunoaşterii, „cartea" fiind nu atât duble-tul-substitut al realităţii, ci însăşi „o lume încăpătoare, adevărată", sub a cărei „uriaşă cupolă azurie" armura de cavaler se transformă în „zalea de trandafir" a unui „mic Dumnezeu", iar privirea însinguratului Lancelot se „catifelează"

sub o tandră atingere: „… pe măsură ce lumina începe să iradieze din lucruri (…) se naşte cu strălucitoare greutate şi neobservat chin lăuntric micul Dumnezeu îmbrăcat în zale de trandafir, pe ochi două petale mari, catifelate…”

Aceasta e de altfel şi nota caracteristică a romanului lui Ovidiu Pecican, *Eu ţi maimuţa mea*: o cuceritoare tandreţe, căreia îi vor răspunde umorul fin şi jocul discret al subtextului. Admirabilă e de asemenea siguranţa discursului, degajarea cu care autorul construieşte o lume încărcată de sens, căreia îi vor da strălucire imagini de o deosebită plasticitate. Neîndoielnic, *Eu şi maimuţa mea* anunţă „naşterea” unui prozator absolut remarcabil; debutul lui e o luptă deja câştigată.

Plasa cu vorbe în capitolul final al cărţii sale, *Melancolia descendenţei*, Monica Spiridon aşază proza lui Tudor Dumitru Savu sub semnul „metodei lui Borges” (este vorba de procedeul prin care punerea în ficţiune a unui oximoron devine simultană cu transformarea, convertirea sa în sinonimie, căci oare ce altceva ar însemna „real miraculos” decât o dezamorsare a tensiunilor unanim acceptate şi o neutralizare a contrariilor) şi consideră că, la fel ca şi în cazul unor iluştri reprezentanţi ai literaturii universale (de la Mircea

Eliade la sud-americanii Borges, Adolfo Bioy Casares, G. García Márquez, Alejo Carpentier) una dintre notele definitorii ale acestui „spectacol optic" din perspectiva căruia realul şi ficţiunea se dovedesc consubstanţiale, este o „supratemă a privirii" dincolo de care se poate uşor descifra o teoremă estetică. „De o adevărată frenezie de *a vedea*, *a asculta*, *a spune* sunt cuprinse personajele lui Tudor Dumitru Savu", dar, observă în continuare autoarea, „într-o lume unde se vede cu ocheanul, cu lentile de calcan, cu telescopul ereditar sau optic, cu proiectoarele sau oglinzile farului, *cel mai clar se vede cu ochii*… *povestit*. Nepotul lui Agap, ştiuca, omulfar, descendenta bunicii Gherghina, toţi sunt colportori de poveşti. Există în romanul Tre*ecişitrei* chiar un negustor „profesionist" de poveşti: Agachi Gherasim. Despre el cineva spune, inspirat, că ar avea „o mie de ochi".

Constantă a volumelor anterioare ale lui Tudor Dumitru Savu(*Marginea imperiului*, Tre*ecisitrei*, *De-a lungul fluviului*, *Fortul*) această „supratemă a privirii" revine şi în noul său roman, *Cantac*uz*ina**, recent premiat la Salonul din acest an al cărţii, de la Cluj. Mărturie stau câteva dintre paginile finale ale cărţii, al căror ritm, cu desfăşurare amplă şi gravă, amplifică şi conferă adâncime, prin accentele sale contrapunctice, câmpului de acţiune al acestui nucleu tensional care este, în povestirile protagoniştilor lui Tudor Dumitru Savu, privirea misterioasei Sia Ferekide Belgun. Decupez, spre exemplificare, o secvenţă: „… am plecat şi eu din pragul morţii, de-abia dacă m-am putut desprinde, privirea fetei avea ceva magnetic, de şarpe, ceva neomenesc, sfâşietor în acelaşi timp, o privire de mistreţ încolţit, de vulpe, de libelulă, care năluceşte peste ierburi înainte de venirea primăverii, de femeie şi de fată mare şi de curvă culeasă din Portul Mic al Cantacuzinei, ceva dur şi bărbătesc şi copilăresc şi de fetişcană, o privire de dinainte de a te naşte şi de dinaintea morţii, o privire seacă, uscată, pârjolită, de fântână din câmpie, adâncă, fără sfârşit, o căutătură lăptoasă, albă, egală, o căutătură de pământ, noroioasă, cleioasă, lipicioasă, grea, de neuitat, înfigându-ţi-se în suflet, asta m-a fermecat, privirea asta mi-a schimbat mie cursul vieţii (…) doamne, doamne, ce privire, cum m-am mai legat atunci, mai tare era legătura decât toate jurămintele mele de militar, mai puternică decât toate amintirile mele de la Cardon, ochi otrăvit şi mort şi viu, de lup şi de stârv de noapte, de şopârlă, de guşter pe piatră încinsă, de safir, de agat, de prăvălie, de grâu, de câmpie, ochi de peşte, ochi de sare,

căutătură de apă tulbure, de gunoi şi de mâl şi de stea, un ochi roşu, violet, de muiere bătută, o căutătură de om înecat, Dunărea parcă n-ar fi curs, Cireap mă striga şi eu stăm acolo, în pragul morii de parcă m-ar fi spânzurat privirea aceea…"

Ceea ce se obţine prin aceste punctări alternative este o suită cadenţată, melodică, Tudor Dumitru Savu dovedind rafinament şi siguranţă în structurarea şi orchestrarea materiei epice. Cuceritoare însă

— Tudor Dumitru Savu, *Cantacusjna*, Editura Mesagerul, Cluj-Napoca, 1995.

În primul rând este *plăcerea* cu care prozatorul povesteşte; se simte în textura frazei ceea ce Roland Barthes numea „grăuntele vocii", o rostire care freamătă, loveşte, se aprinde pasional pentru a susţine permanent, din subteran, fluxul naraţiunii. Reţeaua de motive care intră în joc se va supune din acest motiv aceleiaşi „tehnici" a reluărilor (cu schimbarea desigur a unghiului de percepţie), a „facerilor" şi „desfacerilor" (uneori anamorfotice) succesive, a replierilor ritmice, a multiplicărilor sau, dimpotrivă, a contragerilor de planuri. Un spectacol cu aparenţe neobaroce îşi impune dialectica unui joc al lui da şi nu; între dragoste şi moarte, realitate şi ficţiune, memorie şi uitare, rostire şi tăcere pragurile par a se fi şters. În povestea, de o extremă gravitate, pe care o spun şi o respun protagoniştii lui Tudor Dumitru Savu toate acestea coexistă. „De fapt, ea fusese mereu moartă şi vie în acelaşi timp. Moartă şi vie… Presimţise? Da… Altminteri de ce s-ar fi pus pe drum?", raţionează astfel unul dintre personaje, referindu-se la misterioasa Sia Ferekide, suverana unui tărâm de vise şi sânge, iubire şi moarte.

Există apoi acea promisiune secretă a peştelui fabulos ce guvernează destinele personajelor, anume de a „dezlega limba" („ceea ce vei putea tu vedea şi auzi şi pipăi şi visa, Anastasatule, niciun pământean nu va şti, vei fi singur şi fericit şi, mai presus de toate, Anastasatule, îţi voi dezlega limba"). E un fapt cel puţin straniu având în vedere că spaţiul în care trăiesc (cu egală intensitate realitatea şi ficţiunea) personajele lui Tudor Dumitru Savu este unul făcut din cuvinte. „O plasă pe care o tot umplem cu vorbe, în neştire, o plasă subţire, înşelătoare (…) o plasă ca toate plasele în care nu rămâne niciun cuvânt viu" este astfel casa proiectată în triunghi de inginerul Totirescu. Ar fi vorba prin urmare despre un spaţiu guvernat de

aceeaşi simbolistică (sau, respectând terminologia Monicăi Spiridon, supratemă) a privirii, ce acţionează cu o coerenţă perfectă de-a lungul întregului roman. În structura spaţială a năvodului ceea ce se aprinde mai întâi nu e vocea, ci „ochii poveştii", °chi făcuţi să oglindească adâncurile nevăzute şi mai ales, asemenea ochilor de şarpe, cei de dinainte de naştere şi moarte, ai Siei Ferekide Belgun, să nu se închidă niciodată. Plasa, năvodul spune tradiţia simbolică e legată de scenarii ale căutării, în inconştient, prin anamneză menită să aducă în planul conştiinţei, ca pe nişte peşti din adâncuri, amintirile cele mai îndepărtate şi mai ascunse (după *Dicţionarul de simboluri*). Or, în plasa de vorbe pe care o ţes povestitorii din Cantacuzina se întâmplă tocmai acest lucru simultan firesc şi miraculos: lumea renaşte din amintiri disparate, contradictorii deseori, readucând la suprafaţă chipuri şi gesturi de vis. Ochiul poveştii e măsurat de un timp al eternului reînceput, în care Sia Ferekide sfidează vârstele, refuză să îmbătrânească, hrănind şi hrănindu-se din legendă.

Aceluiaşi complex simbolic al ochiului (de şarpe, fără pleoape, emanând o fascinaţie a morţii) şi a privirii „întinsă ca o jartieră, până la refuz", îi aparţine şi motivul *pălăriei* lui Geapar cel Târziu. E pălăria care te face *invizibil*, îngăduindu-ţi şi condamnându-te în acelaşi timp să porţi o altă identitate. „Trăia senzaţia de umbră", simte Geapar, cel care întârzie (după cum indică şi porecla) în propriile-i amintiri, şi care, revenit după o îndelungată absenţă în Cantacuzina, e pentru cei mai mulţi un străin. În ciuda saluturilor cu care e întâmpinat, Geapar nu este cu adevărat recunoscut; sub pălăria mortului, el a devenit un altul. „Salut, Geapar! Cât pe ce să nu te mai recunosc… Cu pălăria asta!"; „Băăă, ţie ori îţi creşte pălăria, ori ţi se micşorează căpăţâna… Că nu erai aşa astă-primăvară!"; „Noroc, noroc, Geapar, mai să nu te recunosc"; „Trecuse printre doi prieteni vechi, de-o viaţă. Nu-l recunoscuseră. Nu se mai mirase. Înseamnă că, uneori, pălăria lui Vasiliu… Să te faci de nerecunoscut din cauza unei pălării?". Simptomatic este de asemenea faptul că, deşi aparţine cercului de povestitori, Geapar cel Târziu nu rosteşte o singură vorbă; niciodată el nu va spune *eu*. Poate şi pentru că a purta o pălărie (spune acelaşi *Dicţionar de simboluri*) înseamnă a-ţi asuma o răspundere, chiar pentru o faptă pe care nu ai comis-o. Or, Geapar simte (şi poate că este singurul care trăieşte nu doar splendoarea, ci şi teroarea 194

I amintirii) că în ochii Siei nu se va naşte niciodată iertarea.

Între o iubire

[incapabilă să apere şi ultragiu diferenţele ţin nu de cod, ci doar de intensitate. Nu întâmplător, despre el se crede că „ne va spune imediat că lumea se zbuciumă mai mult decât poate limba să mărturisească. Asta ne

Ira spune Geapar. Nu-i aşa?”

Iată câteva din reperele simbolice pe care le aduce în scenă captivantul roman al lui Tudor Dumitru Savu. O naraţiune tensionată, condusă cu o perfectă artă a regiei. „Povestea aceasta a fost consemnată la Cantacuzina în luna martie 1995”, citim pe pagina finală a cărţii, prozatorul prelungind astfel spaţiul ficţiunii. „Plasa cu vorbe” se redesfăşoară. Creator de atmosferă, Tudor Dumitru Savu cucereşte prin insolitul imaginilor pe care le propune, unele dintre paginile romanului fiind cu totul memorabile. Am în vedere aici, în primul rând, scena omorârii lupilor, scenă de coşmar, consemnată cu un amestec ciudat de patos şi răceală, emoţie şi albă neutralitate. Şi nu mai puţin cuceritor e complexul de simboluri creat în jurul femeii care, ultragiată, sfidează însăşi natura, refuzând să nască, îngheţându-şi vârstele. Fixându-se astfel indecis între viaţă şi moarte, puritate şi cruzime perversă, figura Siei Ferekide Belgun rămâne să mărturisească despre o lume al cărei desen se reface mereu, între real şi ficţiune, între libertatea şi prizonieratul memoriei.

Ochiul şi vocea

Personalitate complexă, cu exerciţiul unei îndelungate şi fecunde complicităţi între pictură şi poezie, Mariana Bojan revine editorial cu volumul *Expertul şi păsările*. Reţinută, perlată uşor de nelinişte, împăcată însă, vocea îşi va alia aici privirea, confesiunea dezvoltându-se de regulă concentric, în jurul unei imagini-pretext. Ochii unui pescar treziţi în întuneric, un „ochi de fier”, privirea câinelui luminată de o blândă înţelegere, sau ochii unui câmp de flori surprins într-o deschidere indecisă, crepusculară, decor pentru drumurile slujite de Melancholie ale lui Orfeu, sunt doar câteva dintre reperele acestui spaţiu îmbrăcat în „catifeaua visului”. Arhitectura nu se complică, arabescurile nu inundă suprafaţa poemelor, Mariana Bojan fiind sensibilă în primul rând la textura discursului, cu văluriri discrete şi planuri de profunzime.

Confesiunea are însă nevoie de spaţii largi de mişcare, lucru de altfel cu totul firesc în cazul unei poete cu performanţe pe măsură în

domeniul plasticii. Ochiul este sedus de jocul perspectivelor, de compoziţii, de vibraţia timpului pe care o încorporează pânza sau cartonul pregătit pentru linie şi culoare. Poemele Marianei Bojan desfăşoară naraţii şi denunţă momentul lor acut, regizorul acestor peregrinări fiind, evident, ochiul: „De foarte mulţi ani / Călătoresc prin lumea ochiului meu / Văd

— Mariana Bojan, *Expertul şi păsările*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996.196

lucruri care îmi plac / Şi altele care nu-mi plac deloc / Şi simt o vie, istovitoare neliniște. / într-o zi am scos la mezat / Această neliniște… / Când deodată înaintea făpturii mele / Pădurea s-a preschimbat în deşert / Iar trupul meu / A căpătat două cocoaşe imense. / Am cunoscut biciul şi corvoada / Şi m-au numit cămilă / Ei spun că sunt comoara lor / Cea mai de preţ. / Dar eu călătoresc mai departe / Prin lumea ochiului meu".

[(*Legenda cămilei*)

Autoarea are un gust special al refrenului, reluările conferă o orchestraţie muzicală acestor poeme în al căror decor, adesea de coloratură mitologică, aş putea desluşi silueta unui harpist. Iată doar un exemplu în care confesiunea răspunde unor tipare ritmice traduse parcă (nu e greu să ne imaginăm) în mişcarea degetelor pe un instrument cu coarde: „La nunta de cânepă / am îmbrăcat un sac de cânepă / M-am împodobit cu o floare de cânepă / Inima îmi zvâcnea cald / Mama s-a scufundat / într-un somn de cânepă / Copilul s-a născut / a văzut lumea şi a plutit / pe un covor de cânepă / Nimic nu se înfiripă / în viaţa mea / fără această cânepă. / Veniţi în casa mea / oameni de cânepă / să aniversăm

[/ Universul de cânepă / privind în oglindă / un Ian de cânepă / care arde, arde, arde…" (L-z» *care arde*). De altfel, tocmai aceasta ar fi una din calităţile poeziei Marianei Bojan: disponibilitatea sa incantatorie, dezvoltarea muzicală, împreună cu o plasticitate cuceritoare.

Chiar dacă pe alocuri discursul capătă accente grave, orizontul nu este unul al căderii, în semnele trecerii rămânând viu încă un tipar auroral. Aură şi legendă marchează chipul şi face substanţa acestui univers: şopârle de aur, globuri de cristal, crisalide şi păsări, viori, regi, filosofi şi artişti, târguri fantastice în care se nasc „zile infantile", încolţesc spaime şi se refac labirinturi, lăsându-se răscolite însă de

efluvii misterioase şi dansuri, iată protagoniştii şi decorul acestui volum. Poezia Marianei Bojan e lipsită de patetisme, mecanismele şi resorturile scenariilor crizei fiind dezamorsate de „frumoasa mea panteră logică”.

Ochiul e obişnuit să cântărească îndelung nuanţele, vocea să urmeze ritmuri egale, incantatorii. O mişcare dansantă antrenează întreg acest spaţiu construit cu eleganţa gesturilor discrete, cu sensibilităţi şi rafinamente de plastician.

I

Despre fragment

O provocatoare incursiune în universul literaturii fragmentare \ este cea propusă de Mihai Dragolea cu *Arhiva de goluri //plinurf*. Comentariul, ce a făcut substanţa unei apreciate teze de doctorat, vine să circumscrie un spaţiu de semnificaţii înţeles mai puţin drept un câmp contextual impunător, dar rigid, ci în primul rând în calitatea sa de corp sensibil, mobil, cu retrageri şi reformulări, marcat de mişcări în general duble, de un puls de coloratură organică. Mihai Dragolea are viziunea unei opere deschise, cu replieri ale materialului dintre cele mai fecunde, de unde şi gestul unei abordări simpatetice, dar fără încălcări ale protocolului rigorii academice şi mai ales fără trădări ale coerenţei şi logicii. Acestea din urmă se păstrează, sunt permanenţe ale scrisului său. Inteligentă, particularizatoare îmi apare însă abordarea neconvenţională a autorilor şi textelor, tratarea – aş numi-o – în proximitatea operei. Pronunţându-se asupra acestui studiu, Mircea Martin remarca de altfel „plăcerea” trădată de autor în abordarea subiecţilor şi nu a unui obiect de studiu, cât şi performanţele unei priviri ce nu se va sfii să se apropie, într-[un soi de cuceritoare complicitate, de textul supus analizei: „De fapt, ceea ce evită Mihai Dragolea este tocmai transformarea fragmentelor literare într-un obiect de studiu. Cât despre rezultatele cercetării sale.

Mihai Dragolea, *Arhiva de goluri ţi plinuri*. *Literatura fragmentară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998.

autorul ţine să le atingă nu printr-un studiu detaşat, rece, obiectiv, printr-o îndepărtarea a obiectului de sine, ci printr-o apropiere maximă, printr-o alternare ingenioasă între citate şi comentariu, alternare care se dovedeşte până la urmă o formă de complicitate în această lucrare matură, inteligentă şi prodigios-sugestivă”.

Literatura fragmentului şi a intermitenţei are – remarcă Mihai Dragolea – o vitalitate extraordinară la ora acestei convocări. Dar şi un anume proteism, susţinut de istoria sa îndelungă şi somptuoasă, cu momente regale dar şi letargii. Respectând modelul topicii cu accente alternante, cartea îşi datorează autoritatea tocmai acestui flux şi reflux informativ, acestor triumfuri urmate de sincope şi scurtcircuitări ale traseului spre receptor. Mai mult, observă Mihai Dragolea, fragmentarismul literaturii contemporane nu este decât concretizarea tendinţei de a reinstitui sacralitatea originară a textului, de a-i reda disponibilitatea iniţială (pentru că, la începuturile ei, cartea însemna în fapt „listă", inventar, tabel, act, catalog, controlat de fidelitatea sau, dimpotrivă, inconstantele scribului). Alternanţele de plin şi gol, de afirmare şi tăcere germinatoare fundamentează viaţa cărţii şi ceea ce autorul numeşte constant şi inspirat „autoritatea" ei.

Demonstraţia lui Mihai Dragolea are o calitate pe care tezele de doctorat, obsedate de metodă şi inventarieri exhaustive, o vădesc mai rar, anume farmec. Acesta se naşte din firescul abordării, care nu cade însă niciodată în simplificări descurajante, ducând direct şi sensibil spre centrul fortăreţei, spre inima lucrurilor. Astfel, după câteva *Preliminarii*, cu rol explicativ şi precizări teminologice, autorul avansează datele de construcţie necesare unei teorii a formei (fragmentul), *analizează*, apoi potenţialul narativ al literaturii epistolare, pentru a trece la „anatomiile ficţiunii", segment consacrat jurnalului, autorul inventariind aici un număr impresionant şi o galerie de nume pe măsură, de la Dinicu Golescu, Bolintineanu, Cezar Boliac sau Alecsandri, la Mihail Sebastian, Florin Mugur, Tudor Vianu, George Călinescu, Miron Radu Paraschivescu sau, 200

[mai recent, Mircea Zaciu, D. Ţepeneag, Nicolae Balotă, Eugen Simion, Octavian Paler, ori experimentele (aglutinând jurnalul şi eseul politic) ale lui Stelian Tănase, Daniel Vighi, Alex. Ştefănescu şi alţii. Concluzia ar fi

că în literatura română jurnalul cunoaşte la ora actuală fervori şi performanţe notabile, experienţa cea mai pregnantă fiind tradusă de Şcoala de la Târgovişte. Mutaţiile operate de acest moment sunt reţinute cu un ochi critic sensibil la nuanţe şi jocul gradienţilor. Noutatea – remarcă Mihai Dragolea – ţine nu doar de insolitul gestului (îndrăzneala de a ţine jurnal într-o epocă a interdicţiilor), ci mai cu seamă de „modificările de substanţă: cantitatea documentară este

sacrificată pentru calitatea-artistică a notaţiei, suveranitatea confesiunii e uzurpată de preocuparea pentru scriitură. Amănunte, scene, idei, descrieri converg spre a impune o stare de fapt: viaţa din aceste jurnale este literatură". *Viaţa dicţionarelor*, anticipând capitolul de concluzii şi sinteze finale, descoperă în hăţişul paginilor aceeaşi tendinţă spre integralitate consumată în ceasul de arderi intense a fragmentului. Un nou prilej în acest capitol pentru nuanţări de fineţe şi formulări remarcabile (în special M.H. Simionescu cu *Dicţionarul onomastic* face substanţa acestui sector).

Inteligent, alert, dezinvolt, inventiv, instruit, Mihai Dragolea nu are inhibiţii, dar nici exaltări necontrolate. Simţul proporţiilor şi echilibrul sunt proprii acestui studiu ce marchează o dată în cercetarea literaturii „intermitenţelor" şi fragmentului.

Realitate şi ficţiuni. Sau despre complementarităţi şi reversibilităţi

Sub un titlu incitant, *Fascinaţia ficţiunii sau despre retorica elipse*? Marius Jucan propune o convingătoare şi fluentă incursiune în teritoriul proteic al Cărţii, cu investigări rafinate ale vocii şi intenţiilor auctoriale, paralel cu surprinderea nuanţelor trădate de gesturi şi mimică, expresie a unui întreg eşafodaj subteran responsabil pentru orice aventură a identităţii. Autorul vădeşte mai întâi de toate disciplina studiului, amplitudine a informaţiilor, fineţe a joncţiunilor, inteligenţă în instrumentarea formulelor şi a unui bogat arsenal critic. Apoi, el aduce cu sine experienţa unei lecturi simpatetice, de unde dispoziţia şi firescul unui demers, care putea uşor cădea în capcanele unor prea severe rigurozităţi sau chiar încrâncenări. Marius Jucan are abilitatea de a evita această zodie morocănoasă, impunându-se ca un comentator subtil, elegant, coerent, dar dispus să acorde textului semnificaţia unui corp viu, cu seducţii şi modificări ale jocurilor strategice.

O primă parte este dedicată de altfel tocmai registrului subiectiv, mai exact autorului şi strategiilor sale. Sunt deconspirate aici intenţii auctoriale, sunt demontate mecanismele ironiei şi resorturile „călătoriei în interval", pentru ca, de la circumscrierea spaţiului de joc („scena şi ideea"), autorul să imagineze textura „lumilor posibile narative". Marius

— Marius Jucan, *Fascinaţia ficţiunii sau despre retorica elipsei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998.

Jucan are gustul formulărilor cu impact, dar şi siguranţă în ordonarea segmentelor discursului, demonstraţia sa remarcându-se prin simetrii şi „preluări" în paliere ale ideii, ceea ce dă o notă suplimentară de coerenţă ansamblului. Chiar dacă ţine să fie auster, însuşindu-şi pluralul în adresare, autorul cucereşte prin flexiunile demonstraţiei sale, şi chiar o însuşită, pe deplin asumată „tehnică a osmzi" despre care de altminteri se vorbeşte în spaţiul acestui volum: „Demersul critic dublat simultan de unul creativ arată nu doar o tehnică a osmozei, ci mai curând porozitatea lumii reale şi a celei fictive. Vorbind despre raţiunea secretă a identităţii de călător, autorul indică o dublă trimitere, acel du-te-vino al sensului".

Studiul lui Marius Jucan pune aşadar din nou în discuţie problema interferenţelor şi a schimburilor intime de substanţă dintre realitate şi ficţiune. Rezultatul ar fi un ansamblu de „lumi posibile narative", sistem conceptual care se referă structural la *possibilia*, şi care iese din cadrajele rigide, anunţând noi deschideri ce depăşesc graniţa preocupărilor strict logice şi filologice.

În cea de-a doua secţiune a primei părţi, *Retorica elipsei*, autorul adună material şi comentează în marginea unor subiecte dintre cele mai actuale: imaginaţia euristică, dorinţa subiectivă, reflexivitate, naraţiunea identităţii, pentru ca, în posesia acestor liniamente, să asistăm la developări ale destinului „inventat" ca şi la retorica seducătorului. Mai cu seamă în această a doua secţiune, autorul se situează în apropierea caldă a textului investigat, judecata sa rămânând însă corectă şi bine cântărită. „De ce o retorică a elipsei?" – anticipează legitima întrebare Marius Jucan. Pentru că, sună răspunsul, elipsa este o figură de construcţie care presupune sustrageri şi mai cu seamă vizează un ritm în economia povestirii, în durată în general. De aceea, lăsând la o parte accepţiile tradiţionale, retorica elipsei se referă la transgresări ale cadrelor uzuale şi traversarea altor domenii până la însuşirea unui „stil" al cunoaşterii şi acţiunii. Ea susţine procesul potenţării prin ambiguizare a potenţialului narativ al textului, imprimând viteze de curgere şi temperaturi de parcurgere a textului. Cu totul remarcabilă îmi apare însă analiza consacrată seducătorului; concisă, alertă, formularea are aici tăieturi şi forţă cristalină. Iată doar un exemplu: „Realitate fără nume, irealitatea seducţiei este amânarea oricărei cunoaşteri, dacă aceasta nu se întâmplă în cadrul aparenţelor, ceea ce dovedeşte credem suficient accesibilitatea seducţiei. Există o

inadecvare în seducţie, între sedus şi seducător, un raport al surprizei seducţiei care intervine doar într-un apoi, moment al înţelegerii pentru cineva care a fost sedus, faţă de un înainte, când strategia a fost lansată. Inadecvarea persistă obstinat în enigma seducţiei, sedusul nu ştie nimic, seducătorul tot".

Ultimul capitol este, după mărturisirea autorului, un „mic atelier de interpretare", unde se derulează analize pertinente ale operelor lui Henry James, Mircea Ivănescu şi Camil Petrescu. Aceeaşi privire cuprinzătoare şi sigură prezidează şi acest spaţiu. Un joc fecund între detaliu şi ansamblu caracterizează volumul lui Marius Jucan, una dintre foarte interesantele propuneri de lectură ale anului editorial 1998, dar nu numai.

Trasee bacoviene în seria debuturilor pe care colecţia „Akademos" a Editurii Didactice şi Pedagogice le găzduieşte cu generozitate, s-a aşezat recent şi volumul de eseuri al lui Ioan Milea, intitulat cu aceeaşi „neutralitate" a tuşelor cenuşii împrumutate din universul pe care îl descrie, *Lecturi bacoviene*. Intenţia autorului, mărturisită de altfel încă din paginile de început, este aceea de a traversa un teritoriu *complet*, cu repere atât în cele dintâi poeme, cât şi în însemnările din *Divagări utile* sau în poemele aparţinând ultimei perioade de creaţie, anume în *Stanţe*, rămase până în prezent, în ciuda exegezelor consacrate, mai mult sau mai puţin un soi de „zonă interzisă". Or, în mod paradoxal, e de părere Ioan Milea, tocmai acestea vin să aducă accentele necesare în conturarea unui spaţiu liric de profundă modernitate. E necesară de aceea o nouă poziţie în ceea ce priveşte receptarea *Stanţelor*, cele de până acum făcându-se vinovate,

în majoritatea lor, de o anume indecizie, dacă nu chiar de fixarea într-una dintre cele două extreme, „tolerarea neangajată" şi „tăgăduirea făţişă". E un punct de vedere pe care criticul Ioan Milea îl va susţine, în scopul redescoperirii unităţii creaţiei bacoviene, printr-o trecere în revistă, fugară, dar atentă la cele mai fine nuanţe, a câtorva dintre opiniile critice formulate în legătură cu această perioadă a creaţiei poetului *Plumbului*.

— Ioan Milea, *Lecturi bacoviene. Şi alte eseuri*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

Sunt consemnate astfel, într-un prim capitol, părerile lui G. Călinescu îndreptate cu precădere spre o sferă a „jocului" aproape manierist pe care îl desfăşoară poemele bacoviene, în lipsa însă a unor înţelegeri a naturii sale profund tragice. Ceea ce rezultă este evident o judecată negativă, accentuată şi prin poziţia lui Vladimir Streinu, care vorbeşte în cazul lui Bacovia despre un „talent declinant". Corectări ale unor astfel de percepţii sunt datorate, mai târziu, lui Mihail Petroveanu, a cărui monografie trebuie salutată şi pentru motivul că este cea dintâi publicată la noi, dar şi pentru faptul că aduce cu ea o creştere a interesului faţă de lirica stanţelor (e drept, încă, totuşi, incertă). Din nou la antipod, este apoi eseul lui Gheorghe Grigurcu, centrat pe ideea „declinului" bacovian, căruia Ioan Milea îi va găsi o replică în opiniile mult mai prudente şi nuanţate ale lui Dinu Flămând, iar mai târziu, în articolul intitulat *Geniul afaziei* al lui Alexandru Paleologu, cu această intervenţie fiind marcată şi adevărata mişcare de deschidere în receptarea liricii stanţelor. Alte nume vor completa această hartă a poziţiilor critice (în paginile de *note* ale capitolului), autorul numindu-i aici pe Daniel Dimitriu, V. Fanache, Mircea Scarlat. Ceea ce urmează acestei scurte, dar sugestive, reconstituiri ale principalelor trasee critice consacrate universului bacovian, este o minuţioasă analiză a relaţiei de continuitate evidenţiată prin fluxul subteran ce leagă emblematicul poem *Plumb* de *Stanţe*. Ioan Milea remarcă astfel că e vorba de o evoluţie organică, cu schimbări ale accentelor tematice: „ironia începe să domine acută şi dureroasă; zonele de tăcere ale poemului devin din ce în ce mai dense şi impenetrabile; eliptismul, fragmentarismul, cutremură rostirea; cuvântul începe să fie şi mai mult semn al unui obiect sau gest *străin*, aparţinând mecanismului social şi cosmic. Adevărul este însă că toate acestea sunt de găsit, mai mult decât în germene, şi în poemele

anterioare stanţelor. Negativitatea, în sensul de sentiment al transcendenţei goale şi de ansamblu al reflexelor lui stilistice a constituit din prima clipă substanţa liricii lui Bacovia". E subliniat, de asemenea, faptul că nu atât atmosfera, spaţiul poetic în sine, 206

adânceşte perspectivele în opera lui Bacovia, ci, mai degrabă, tensiunea ireductibilă, ce străbate, ordonează şi esenţializează ansamblul de teme şi obsesii. Totul urmează aici o mişcare de retragere, de „închidere ironică a fiinţei", devenită *obiectul* străin, asistentul indiferent, închis în carapacea iernii sale existenţiale. Tema transcendenţei goale, neantul interior, scriitura declinantă ca reflex al declinării lumii sunt, rând pe rând, figuri şi mecanisme ale depersonalizării şi, în paralel, ale „obiectualizării" poemului.

Secţiunea *Alte lecturi bacoviene* debutează printr-o incitantă analiză a profunzimilor ritmice, unde trăiri şi viziuni îşi găsesc cea dintâi conjugare într-o esenţă, cum ar fi de pildă un singur cuvânt *că* şi, despre care Ioan Milea notează: „Precum la Eminescu, „şi"-ul lui Bacovia introduce unul câte unul fragmentele care compun în cele din urmă imaginea totală a poemului. El, acest cuvânt infim, devine un punct fix, un punct de sprijin, un centru în jurul căruia prinde formă micul univers liric. (…) El notează, de asemenea, ecourile lăuntrice ale privirii, senzaţiile dureroase, de apăsare fizică, pe care priveliştea le provoacă". El va deveni astfel, în interpretarea lui Ioan Milea (la poemul *Plumb*) un simbol al subiectului însuşi, fascinat de propriul spectacol interior al precarităţii şi prăbuşirii metafizice, care nu mai are sens decât în contextul unei însumări, multiplicări şi continuităţi goale, fără speranţă, sunt, toate acestea, pagini ce denotă acuităţi şi subtilităţi ale privirii critice, Ioan Milea construindu-şi traseul cu minuţiozitate şi severe concentrări. Un exemplu în acest sens îl oferă şi observaţiile referitoare la *nume*, cu varianta sa, *pseudonimul*, expresie a unei identităţi „cucerite", dar însingurate. Căci, „din perspectiva celui aflat sub pseudonim, ceilalţi apar drept nume însingurate, căutate cu durere, dar pierdute pentru totdeauna". Tema numelui, ca şi aceea a pseudonimului concretizează – remarcă autorul – un impuls expresiv consumat în intimitatea unui mutism dureros, având legături de profunzime cu „tema poetului în poem". O altă analiză, asupra poemului intitulat *Legendă*, e tributară aceleiaşi perspective stilistice, menite să dea demersului lui Ioan Milea noi permutări în spaţiul de joc. Un exemplu în acest sens e şi eseul *Surprize bacoviene*. poetul ar fi

regăsit acum arhetipul său orfic, iar „aceasta – sună concluzia criticului – nu e decât una dintre surprizele pe care el. monotonul, ni le rezervă”.

Şi alte eseuri e titlul sub care sunt adunate diverse alte contribuţii critice, tributare de data aceasta unei poetici a privirii. În *Adela*. *Eseu despre fiinţa-carte*, Ioan Milea se apleacă asupra cazurilor ce dezechilibrează relaţia instituită prin privire, mai exact asupra momentelor în care câmpul vizual nu mai descoperă fiinţe-obiect (transformate astfel de ochiul celui care priveşte), ci „realităţi expresive”, ceea ce, în ordinea acordului tacit al transfigurărilor, pare un exces, dacă nu chiar o dereglare a mecanismelor perceptuale (punct de vedere, desigur, discutabil). Obsesia imaginii este astfel aceea care îşi pune pecetea asupra romanului lui Ibrăileanu, „mărturie unică în literatura română despre o relaţie fundamentală: relaţia critică”. Din unghiul aceleiaşi poetici e urmărită şi lirica lui Mircea Ivănescu, în care Ioan Milea descifrează „o aspiraţie a privirii, mai exact o sfidare a fricii de a privi, născută din certitudinea că numai cu ochii ridicaţi, aţintiţi asupra momentului când faţa se dezvăluie, că numai prin acest gest legătura mai e posibilă”. Marin Sorescu, cel de-al treilea autor comentat în spaţiul acestei secţiuni, ar fi, la rândul său, creatorul unei lumi mişcate intim de fluxul privirii, o privire însă ambiguă, „pe jumătate îndurerată, pe jumătate bucuroasă”, dispusă deci să exprime în plan optic „metamorfozele glumei”. Secţiunea se încheie cu o incursiune fugară în universul arghezian, analiza punând accent pe imaginea, din poemul *Testament* a „ramurii obscure”, răzbunată poetic (în accepţia lui Noica) de reeditarea unui scenariu mitic (care aduce cu sine sugestiile crengii de aur”).

Volumul lui Ioan Milea se încheie cu un *Carnet de critic*, datat 1979-1981, ce cuprinde notaţii sau reflecţii referitoare la relaţia creatorului cu textul său. Citez aici una dintre ele, simptomatică. E o mărturisire ce vine să descrie şi această primă carte a criticului, nu întru totul unitară, e adevărat, dar cu adâncimi incitante şi binevenite accente revalorizate. Deci: „Criticul se va lăsa dus de curenţii poemului şi, părând a le fi victimă, el va lua aminte la traiectoria pe care o străbate, acceptând-o ca orizont lăuntric de unde poate observa, numi şi descrie ceea ce i se dezvăluie ca profunzime şi sens”.

O cercetare comparatistă

Restituiri, în linia unei interpretări comparatiste de bună calitate, ale unui univers de coloratură romantică şi ale unor destine

artistice care i-au dat caratele, propune Ştefan Melancu, în noua sa carte, *Eminescu p Novalis*. *Paradigme romantice4*. Avându-i ca protagonişti pe Eminescu şi Novalis, demersul este din titlu chiar, provocator. Aceasta şi pentru că studiul încearcă în temeiul analizelor desfăşurate o recadrare, în sensul observaţiei lui Nicolae Manolescu, referitoare la necesitatea unei „despărţiri", prag obligatoriu în procesul unei alte receptări a paradigmei Eminescu.

Cercetarea lui Ştefan Melancu îşi trage substanţa din zona de confluenţă tematică şi consonanţă ideatică a celor doi poeţi. Pentru că, observă autorul, „nu doar simbolismul florii albastre, idealismul magic sau oniricul se întâlnesc peste ani la cei doi poeţi, ci şi un fond de idei, de structuri şi de viziuni cu mult mai întins, constituit într-o relaţie de tip paradigmatic".

Prudent în judecăţi, temperat, autorul procedează sistematic, alternând secvenţele descriptive cu cele de analiză propriu-zisă, fundamentate pe o bibliografie cu care rezonează afectiv. Ştefan Melancu nu se aventurează şi nici nu riscă sub presiunea scenei deschide, a spectacularului, cartea de faţă nu deschide drumuri, la fel cum nu oferă o sinteză

— Ştefan Melancu, *Eminescu şi Novalis*. *Paradigme romantice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999.210

de ultimă oră. Volumul înfăţişează însă o suită de comentarii inteligente dedicate aventurii cunoaşterii în accepţia de „progresie calitativă în reprezentarea realităţii, în drumul ce duce de la inferior la superior, de la un stadiu liminar la o libertate absolută a manifestării". Urmează apoi o analiză a romanului, concretizând „utopia şi avatarurile realităţii", cu incursiuni în teritoriul prozei romantice ipostaziate la graniţa dintre estetism şi ceea ce autorul numeşte „fulguraţia filosofică". Discursul este mai compozit aici, compartimentele interpretării se întâlnesc într-o mişcare mai liberă, cu unele discontinuităţi, fără a afecta însă retorica ansamblului.

Partea de rezistenţă a acestui studiu comparatist se concretizează în cel de-al treilea capitol, *Poetica universală*, în care autorul trece în revistă revolta împotriva clasicismului, investighează dimensiunile filosoficului, ecuaţia sacru-imaginar, ancorează în teritoriul simbolului ca sinteză a recuperării sensului şi a limbajului simbolic, explorează „ideea poetică şi expresia mitului", principiul romantizării lumii, pentru ca, de la imaginaţia producătoare, să treacă

din nou la abordarea registrului lingvistic, în relaţie cu exigenţele pure ale spiritului matematic. Paralelele sunt susţinute, comparaţiile se desfac de la binar spre multiplu, analiză câştigă aici ritm, precizie şi fineţe. Cu *Minunile naturii* şi *Simbolul florii albastre*, Ştefan Melancu continuă şi nuanţează de fapt observaţiile formulate în capitolul anterior. Apetenţa teoretică devine acum făţişă, lectura critică dobândeşte fluenţă, ceea ce duce la fixarea unor concluzii. Tabla tematică însumează subiecte dintre cele mai interesante, de la „spiritul matematic şi natura", cu sublinierea analogiei natură-om-divinitate, la expresia hegeliană a naturii, de la nostalgia vârstelor la fascinaţia armoniei şi apelul subiectivităţii, de la Schiller şi anti-modelul Rousseau la scriituri cifrate, transfiguratoare, şi mai apoi la postromantismul eminescian. Autorul are calmul unor developări sugestive şi în secţiunea consacrată „florii albastre", care îşi găseşte un ingenios punct de pornire în seria impresionantă a analogiilor şi antinomiilor prezente în spaţiul poemului eminescian.

Deşi inegal, studiul vădeşte incontestabila aplecare spre domeniul criticii şi teoriei literare a unui cercetător (foarte tânăr la ora acestei propuneri, lucrarea reprezentând, cu modificări, teza sa de diplomă) dispus să îmbrăţişeze şi alte experienţe. Volumul *Eminescu şi Novalis* poate fi de aceea, cred, considerat drept expresia fericită a acestei chemări a multiplului căruia îi răspunde structural Ştefan Melancu.

Un debut

Având în urmă exerciţiul, din multe privinţe fast, al cronicii literare susţinute cu disciplină şi oarecare ritmicitate (la revistele „Tribuna" şi „Steaua"), Mihaela Ursa îşi trăieşte ceasul debutului la modul cel mai spectaculos, plenar. Ea primeşte pentru *Opt-ecismul şi promisiunile postmodernismului*\ text ce face substanţa lucrării ei de diplomă, premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor şi Marele premiu al Asociaţiei Scriitorilor din Cluj, gesturi cu totul semnificative în contextul unei dinamici din ce în ce mai accelerate şi consistente a debuturilor şi a contribuţiilor critice venite din partea cercetătorilor tineri.

Performanţa îşi are motivaţiile în primul rând într-o vocaţie teoretică a autoarei, în apetenţa sa analitică, precum şi în plăcerea restructurării materialului informativ într-o textură cu densităţi şi flexiuni ademenitoare. Mihaela Ursa are inspiraţia formulărilor, venite să acopere şi să sintetizeze un exerciţiu critic de tip academic (ceea ce înseamnă extinderi ale paletei interpretative, condiţionarea lor teoretică, eşafodaje paralele de note şi trimiteri), dar şi lejeritatea gestului sustras constrângerilor. Mihaela Ursa are o anume detaşare în abordarea subiectului, în operaţia de sintetizare, în depistarea şarpantelor comune optzecismului, spaţiu – „moştenitor cultural" (îl numeşte autoarea) tributar unor direcţii opozante, dar interferenţe: jocul şi disperarea.

— Mihaela Ursa, *Opfiţecismul şi promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999.

Ceea ce urmează acestui argument, sunt analize ingenioase consacrate lui Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Ştefan Agopian, Ioan Groşan şi Gheorghe Crăciun, pregătite însă de o documentată şi inventivă punere în pagină a principalelor accepţii vehiculate în cadrul temporal investigat, cu schiţarea morfologiei specifice momentului. Autoarea vădeşte de fiecare dată o disponibilitate simpatetică, înclinată însă prea accentuat în direcţia cadrului formativ (sunt invocaţi, nu întotdeauna justificat şi inspirat, profesorii în act, articole sau cărţi ale universitarilor ce aduc, unele, doar tangenţial informaţii în context). Analiza e tributară (autoarea rămâne să demonstreze dacă acest ataşament este cu adevărat temperamental) unor mode şi

modele, filtrate cu inteligenţă, abilitate şi rafinament, dar supuse protocolar. Inteligentă şi receptivă, Mihaela Ursa ar avea de experimentat doar proba desprinderii de modelul presant al Şcolii.

Comentariul se remarcă prin inventivitate şi sinuozităţi dispuse să desfacă traseul într-o multitudine de structuri, să refacă apoi ambiguitatea fecundă de la nivelul textului analizat în jocul unor secvenţe osmotice, să-şi asume riscul revalorizărilor şi formulărilor. Cu totul ingenioasă îmi apare în acest context analiza dedicată lui Gheorghe Crăciun, de la depistarea „filonului degustării senzoriale" la pulverizarea clişeelor tematice în formule insolite, sau deconspirarea dialogului scriiturilor din *Compunere cu paralele inegale*, cu accentele romantismului vitalist pe care le aduce.

Inteligentă, fluentă, inspirată, documentată, scriitura Mihaelei Ursa se vrea ancorată în „punctele energetice", fierbinţi, de actualitate ale vieţii literare. Performanţele sale sunt evidente. Ar rămâne de dovedit însă şi o disponibilitate a „ieşirii din schemă". Adică a unui temperament critic, capabil să treacă graniţă pur reverenţioasă şi să-şi asume o formulă, dincolo de ceasul, secundele şi chipurile concrete ale prezentului.

Cuprins

Precizări 7

I.

Biografia ideii de literatură (Adrian Marino) / 9 *Transilvania şi verile cu polen* (Mircea Zaciu) / 13 *Povestea casei urâte* (Ion Negoiţescu) / 19 *Sărbătoarea lumilor impure* (Ion Negoiţescu) / 23 *Nechib-uinţele luminii* (Victor Felea) / 27 *Ceremonialul lecturii* (Ion Vlad) / 30 *Caragiale* (Vasile Fanache) / 34 *Lecturi şi armuri* (Aurel Rău) / 39

II.

Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti (Ioana Em. Petrescu) / 43

Fragmente despre critică (Marian Papahagi) / 50

Interpretări pe teme date (Marian Papahagi) / 54

Destine şi direcţii în epica transilvăneană (Liviu Petrescu) / 59

Privire de ansamblu asupra avangardismului românesc (Ion Pop) / 63

Recapitulări (Ion Pop) / 68

O *redefinire a teatrului occidental* (Ion Vartic) / 74

O paradigmă a spiritului european (Mircea Muthu) / 80
Oglindi paralele (Mircea Muthu) / 84
Glose la mituljaustic (Vasile Voia) / 88
Sinteze eminesciene (Constantin Cubleşan) / 92
Radiografii (Petru Poantă) / 95
Eonul Blaga (Mircea Borcilă) / 99
Estuar (Mircea Popa) / 104
„Semne de mare" (Irina Petraş) / 108
„Ştiinţa morţii" (Irina Petraş) / 112 *Anamne-e* (Adrian Popescu) / 115 *Trasee ale filosofiei româneşti* (Ion Maxim Danciu) / 119 *Ultima vânătoare* (Horia Bădescu) / 123 *Literatura pentru copii* (Doina Cetea) / 126

III.
„Cămaşa albastră de alcool" (Dan Damaschin) / 129
Masca de mercur (Dan Damaschin) / 133
Aventurile deconstrucţiei logice (Marta Petreu) / 138
Poemul în *limba pierdută* (Ion Mureşan) / 145
„Salt în inima lucrurilor" (Augustin Pop) / 150
Sărbătoarea memoriei (Mircea Petean) / 154
Ritmuri şi transparenţe elene (Alexandru Vlad) / 158
Scriitori români postmoderni (Gheorghe Perian) / 162
Xenograme (Ştefan Borbély) / *166*
Aron Cotruş în actualitate (Ion Cristofor) / 169
Studii de arhetipologie (Corin Braga) / 171
Fidelităţi şi trădări (Ioana Bot) / 174
Diaporamă: *Transilvania* (Liviu Maliţa) / *111*
Cuvintele sângelui (Ruxandra Cesereanu) / 180
Cristal şi purpură (Ruxandra Cesereanu) / 184
Privirea lui lMncelot (Ovidiu Pecican) / 187
Plasa cu vorbe (Tudor Dumitru Savu) / 191
Ochiul şi vocea (Mariana Bojan) / 196
Despre fragment (Mihai Dragolea) / 199
Realitate şi ficţiuni. Sau despre complementarităţi şi reversibilităţi
(Mariusjucan) / 202
Trasee bacoviene (Ioan Milea) / 205
O *cercetare comparatistă* (Ştefan Melancu) / 210
Un debut (Mihaela Ursa) / 213

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul ASPRO, nr. 2511.1 – 3009.1 / ROL, BCR – sector 1, Bucureşti

Editura Paralela 45

Piteşti: 0300, str. Fraţii Goleşti 128430; tel. /fax: (0248) 63.14.39; (0248) 63.14.92; (0248) 21.45.33; e-mail: redacţieedituraparalela45.ro; comenzieditura paralela45.ro Bucureşti: Sector 4, b-dul Gheorghe Şincai, nr. 14, al. 11, sc. 1, el. 6, ap.

tel. /fax: (021) 330.73.09; e-mail: bucureştip45 voxiine.ro Braşov: 2200, str. Hatmanului, nr. 21, al. 31, se D, el. III, ap. 14;

tel. /fax: (0268) 33.36.01; e-mail: ep45 deltanet.ro

Cluj-Napoca: 3400, str. Ion Popescu-Voiteşti 1 – 3, al. D, sc. 3, ap. 43;

tel. /fax: (0264) 43.40.31 e-mail: ep45 cirdslink.ro

Oradea: 3700, str. Rimanoczy Kalman 16;

tel. /fax: (0259) 12.79.13; (0259) 13.09.06

Tiparul executat la tipografia Editurii Paralela 45

21;